الظلّ الآخر

المشهد

دمشق ـ مخيم اليرموك.

البحر ، الناس كالبحر ، البحر كالناس . الأزقة الترابية تموج ، ومئات الآلاف يقفون ، يمشون ، يهتفون ، يضحكون ، يبكون ، يرقصون يغنون.

أين نحن؟

في المخيم أم في فلسطين؟،

وجاء.

كانت المسيرة تمشي وسط شوارع المخيم الضيقة . صور أبو جهاد والغبار . وشمس تلفح العيون ، وزغاريد تأتي من كل مكان . طبول وفتية وسط الحشد يرقصون والعرق يتصبب من عيونهم . كأنهم يبكون ، كأنهم يضحكون ، كأنهم يحتلفون . والناس حولهم .

وحين جاء النعش ارتعش الجمع ومال. كأنه انتفض بروح اخترقته. الناس تموج على جانبي الطريق الضيق ، كموج يبتعد في شاطىء لانهائي ، والنعش يطير ، كأنه يطير ، الأيدي المرفوعة إلى الأعلى تتناقله ، وهو يتأرجح ، كأنه وحده . لا أحد رأى الأيدي . كان النعش الملفوف بالعلم الفلسطيني يطير وحده فوق الناس ، يتقدم والجموع لا تتقدم ، كأنها تقف تحته ، كأنها تستدعيه ، كأنها ظله المفروش على أرض لا نهاية لها.

مئات الآلاف كانوا ظلاً لهذا الجسد الممزق ، المحمول ، الذي يطير فوقها .

هو ظلهم أم هم ظله؟

لا أعرف ، لأن النور اختلط بالظل ، والشمس غارت في العيون وكان أبو جهاد الوزير مستلقياً على الأيدي ، تتخاطفه أصواتنا ، ويمتد ظله من اليرموك إلى غزة .

المشهد نفسه . منذ البداية ، كان هذا النعش إعلاناً للبداية .

ونسأل . نسأل القاتل حين يرى مئات الآلاف وهم يتحولون إلى بحر ، نسأله ماذا بعد؟

ونكتشف مع الجموع ، إن الطقس الوحيد الذي بقي للشعب الفلسطيني ، هو طقس الموت . وفي التشييع تنفجر كل العواطف وتمتد . لم يتركوا لنا سوى الموت ، ونحن لا خيار لنا ، فتحول الموت إلى عرس وفرح وتعبير .

ونسأل القاتل ، إلى متى تستطيع الجريمة ابتلاع الحياة؟

أما الموج الذي نراه منذ خمسة أشهر في كل فلسطين ، فلقد حول الموت إلى احتفال ، وسيمضي في احتفاله حتى نهاية الموت .

الشاهد

كان قادماً من بيروت .

وصل إلى مدخل المخيم فرأى وجهه منتشراً على كل الوجوه . أخذه ما يشبه البكاء . لم يبك لكن ارتعاشة الكتفين كانت تحمله إلى حافة الحزن ، حيث يجتاحه لون أزرق غامق ، يحيله إلى نقطة في بحر لا شاطىء له .

رأى النساء ، شمَّ رائحة بيروت التي كاد ينساها . شمّ رائحة أمه وهي تستقبله عائداً من الجنوب البعيد ، حيث بدأ كل شيء . رأى أبو علي أياد وحوله آلاف القتلى ، رأى كل أصدقائه . رأى كل شيء .

قال أنه رأى كل شيء .

كان يمشي حين بدأ التصفيق . المسيرة تصمت فجأة ثم تبدأ الأيدي . مليون يد تصفق ، يداه تصفقان . رأى يديه ، سمع صوت الانفجار وهو يجتاح الداخل ، سمع صراخ الأيدي كما لم يسمعه أحد . وحين توقف التصفيق لتعود الصرخات

والزغاريد ، اجتاحه البكاء . لم يبك لأنه حزين ، فالحزن لا مكان له ، بكى لأنه قادم من بيروت ، ولأنه لا مكان للبكاء .

وحين روى لي ، كان يتعثر بكلماته .

الكلمات كالحصى قال .

كنت أصغي إليه وانظر إلى يدي .

ثم أخبرني عن النعش الذي يطير فوق الناس . ثم سكت . ثم بكى . قال أنه لا يبكي من الحزن ولا من الفرح . يبكي من البكاء . يبكي لأن فلسطين تعيده إلى كلماته التي لم يكتبها .

القاتل

إنها جريمة ديمقراطية .

اجتمع مجلس الوزراء المصغّر وقرر بأغلبية خمسة أصوات ضد صوتين ، اغتيال خليل الوزير . اسحق رابين بوجهه الشمعي تحت أضواء التلفزيون الأميركي ، لا ينفي الخبر . يتكلم ليقول أن حرب الإبادة ضد الفلسطينيين مستمرة . يضع قفازات مطاطية على فمه ووجهه ويحاول أن يقنعنا أنه ديمقراطي .

منذ أربعين سنة وهم يتحدثون عن الديمقراطية ، والعالم يصدقهم . بنوا دولة عنصرية دينية باسم الديمقراطية ، وصدقهم العالم . حتى نحن ، حين كانت قذائف طائراتهم تصطادنا في أزقة بيروت المحاصرة ، كدنا نصدقهم .

ثم اكتشفنا واكتشفوا هم ، ماذا تعني الديمقراطية .

الديمقراطية هي حقهم في التصويت على طريقة إبادتنا وقتلنا! شرط ديمقراطيتهم هو القدرة على قتلنا . أليست هذه الديمقراطية! جنوبي إفريقيا ديمقراطية أيضاً . نستطيع أن نحسدهم لأنه لا يحق لنا التصويت على شيء ، فنحن في بلاد اختفى فيه الصوت وحلّ محله كرباج الوالي ، ولكن حين يرتفع صوتنا ، كما ارتفع في فلسطين ـ الانتفاضة ، نكتشف أن ديمقراطيتهم تسمح لهم بالتصويت على اغتيال أبو جهاد .

ونحن لا يحق لنا أن نحتج .

فطالما اغتيل أبو جهاد بطريقة ديمقراطية ، فإن العالم الحر يستطيع أن يرتاح ، وتستطيع الولايات المتحدة حامية حقوق الإنسان ، أن تنام مرتاحة الضمير .

ولكن إلى متى يستطيعون الاستمرار في هذه اللعبة؟

اللعبة انتهت . منذ أن رموا الفلسطينيين في بحرين : بحر السفن اليونانية ، وبحر الدم في شاتيلا وصبرا ، أعلنوا نهاية هذه المسرحية . واليوم في فلسطين يسدلون الستار نهائياً .

هم . ليسوا الضحايا ، هم مجرد قتلة . حتى ديمقراطيتهم فإنها سوف تتآكل أمام عنصرية جنون احتلالهم . وستتحول إسرائيل إلى ما كانت تخشاه دائماً . إلى غيتو يحكمه الفاشيون . وعلينا أن ندفع ثمناً كبيراً كي نعيد إلى كلمة الديمقراطية معناها .

المشهد الآخر

من أين جاء هؤلاء الأطفال.

مقلاع ويد . هكذا يولدون اليوم . يملأون الأرض كأنهم جزء منها . القمع لا ينفع ، لا الرصاص المطاطي ولا الرصاص الحقيقي . نساء ورجال ، عيون معصوبة ومعتقلون . وهم لا يريدون إلا شيئاً واحداً . الحق في الاستقلال .

مطلب بسيط يبدو مستحيلاً في نهاية القرن العشرين!

هذا يعني أن الشعب الفلسطيني ، وهو يواجه الاحتلال الإسرائيلي ، لا يواجه احتلالاً ، إذ لو كانوا احتلالاً لذهبوا ، أو ناوروا ، الشعب الفلسطيني يواجه آخر موجة للعنصرية الغربية ، التي ترى في نفسها الحق في اختراع الدول ، والتحكم بالمنطقة ، مستخدمة ضحاياها السابقين بعد أن حولتهم إلى صورة مصغرة لجلاديهم .

الفلسطينيون يعرفون ذلك.

يعرفون أن استعادتهم لهويتهم ، وتحولهم إلى شعب ، وإعلانهم لوجودهم ، هو المسألة المركزية ، في بحث العالم العربي عن معناه في حاضر العالم . يولدون في فلسطين ، ويتحولون إلى وسادة من القلق في كل مكان من العالم العربي . لا لأنهم شعب خاص ، كأعدائهم ، بل لأنهم يقولون الحقيقة العربية الوحيدة . يقولون

أن احتلال فلسطين من قبل الإسرائيليين المدججين بالسلاح الأميركي وبالقنابل النووية ، هو احتلال فعلي للعالم العربي بأسره.

المشهد في الداخل هو الوجه الآخر لمشهد «أبو جهاد» شهيداً .

الشهيد يولد في الداخل ، والنعش يطير في الخارج ، والداخل والخارج يلتحمان في وادي العذاب الذي اسمه فلسطين.

وغداً سيطلع الاسم من تحت ركام المدن والمخيمات المهدمة .

عندها يبدأ المشهد الحقيقي لفلسطين وقد تحولت إلى الاسم العربي الجديد .

الياس خوري

شانتال شواف

الرّواية ـ الجسد

الطريق التي فتحها بلزاك للرواية الفرنسية ، وتابعه في ذلك فلوبير ، تعيق اليوم حيوية اللغة ، وتحدّها . الفضاء الذي أودّ التحدث عنه ، الفضاء الذي تندرج فيه كتابةُ أنوثةٍ كمثل كتابتي لا يزال بِكْراً ، لغوياً وأدبياً ، إنّه فضاءٌ مما قبل الكلام ، لم يُكَلْمَنْ . هذا الفضاء الذي أودّ أن أمَهّدَ به لجماليةٍ وتواصلٍ كلاميّ ، ولشعرٍ مادّي ، أيضاً ، إنّما هو بَدْئيّاً ، فضاءُ نُكوصٍ (régression)، فضاءُ جسد . كانت الرواية لغةً ، قبل أن تكون نوعاً أدبيّاً : لغة الشعب ، المتعارضة مع لغة المعرفة ، مع اللاّتينية . الجسد ، النّكوص ، الرّغبة : تقدرُ روايةٌ أخرى أن تكون اليوم ، من جديدٍ ، لغتَها ، لغتَنا : لغة حنانٍ ، حميمة ، داخليّة ، على النقيض هنا من اللغة الاجتماعية ، الاصطلاحيّة ، الخارجية التي يُجَمِّدُ نيها كثيرٌ من الكتابات الكثيرة الرواج ، وكثيرٌ من النتاجات التجارية المسماة أدبية وشعبية ، يُجَمِّدُ الرّوايةَ المحكومةَ ، من جهة ثانيةٍ ، بالنّزعة الماضوية عند القرّاء.

أُريد إذن ، بنوعٍ من المفارقة ، فيما أتكلّم على التطور ، أن أتكلم على النّكوص ، على ما لا تُحبّه هذه اللغةُ الأدبية الرّاشدة.

قد يستهوي الكتابةَ أن تغرس جذورَها ، تحدّيَها في هذا المكان الجسدي الذي تبدو الكلماتُ ، الجملُ ، التعبير اللغوي ، في مواجهته ، ظواهرَ لا تعبّر إلاّ عن الطّوْقِ الذي ترسمه لما لا يُعَبَّرُ عنه . هنا لا وجود للأدب بعد ، لكن يمكن أن يُولد . هنا ، حيث تختبىءُ الرّغبة ، تَتشوَّشُ ، تصمت ، هنا حيثُ الظّلامُ لا يزال مخيّماً ، حيث تنقصُ

الكلمات ، هنا حيث نكون في أعماق الجسد ، وحيث تهبّ أعاصيرُ العذاب أو اللذّة ، الآثار الخاصّة للكلمات ، الصرخات ، الحركات ، الأصوات ، الصّور الهاذية التي لا تجرؤ أن تعلوَ إلى المفردة ، أن تَنْتَظِم في تركيب يضيء هذا الواقع المروَّع بذاته والمطمورَ في القلب ، في الجنس ، في الجسد ، في فقدان الذاكرة ، في هذهِ الأغوار ، يمكن الأدب أن يهبط ، فَيضيء ، يُصعِّد ، ينقل المجهولَ ، اللاّشعوريَ ، الذي يبدو منسيّاً ، ضائعاً ، لكن المكرَّر في الوقت نفسه ، المُسْتَدْعَى ، المحبوب المكروه ، على السّواء في ازدواج لا يطاق ، يتجلّى غالباً في العَرَض ، في الكَبْح . هنا تبدو اللّغة الأكثر غنىً بكثافتها ، فيما تبدو أنها الأكثر عَجْزاً ، ويبدو عناد الرغبة أشدّ هنا حيث الحياة المَسْلوبة الألفاظ ، والكلام ، والتي لم تستكشف روحياً ، تَعِدُ هي نفسها ، الألفاظَ ، الكلامَ ، القوى الحية ، الطبيعية ، بضوءٍ ساطع يَنقصُها.

لنبدأْ بالإشارة إلى ما يقوله المحلل النفسي ميشيل بالانت (Michaêl Balint) «يعيش المريض النكوصيّ في حالةٍ مما قبل اللغة» ، ويتابع في كتابه : «طرق النكوص» (Les voies de la régression) قائلاً : «سينبغي علينا أن نترجم بكلماتٍ راشدة ، صحيحةٍ علميّاً ، تعبيراتٍ انفعالية لم تُوضع بعد في مفردات اصطلاحية وقواعد تسهلُ معرفتها» . ويرى أنّ «التواصل بِقَدْرِ ما يكون مشحوناً بالانفعال ، تصعبُ ترجمته . جميعُ التجارب المتعلقة بحالاتٍ مما قبل اللغة (التجارب النكوصيّة) ، مشحونةٌ جدّاً بالانفعال . لم يُعبَّر بعد عنها إطلاقاً في أيّةِ لغةٍ راشدة» .

ماذا تقول ، والحالة هذه ، أو بالأحرى ، تحاول أن تقول هذه التجارب النكوصية؟ هذه الانفعالية الأوليّة؟ هذا النّوع من الأصول الأولى لانفعالاتنا ، إحساساتنا ، مشاعرنا؟ هذا النبع الذي نُشْتَقُّ منه باستمرار؟ إنّها تقول الرغبة ، في حالتها البَدْئيّة ، العنيفة ، رغبة الانصهار ، الرغبة ـ الهذيان . النّقص اللاّنهائي للجسد الفاني والمنفصل . أليست جميعُ روايات الحبّ والكره ، جميعُ حيواتنا حبّاً وكرهاً ، واقعُنا المعيش كله ، متخيَّلُنا غير المعيش ، آتيةٌ كلّها من هذه النّواة ، من هذا القلب المجنون أو المكبوت ، الذي يتجنّبه الفكر ويُقْصيه؟ أليس هذا المركز مما قبل اللغة ، مركز الرغبة ، ممنوعاً اجتماعيّاً بشكل دائم؟ أليس دائماً مريضاً ، وخائباً على الصعيد العاطفي؟ لكن لماذا نرمي هذا الجسد الأول ، هذه اللغة الأولى إلى النكوص؟ نسلمهما إلى الأطباء ، والأخصائيين ، ونهمّشهما ، ونُخرجهما من «السّويّ» وننظر إليهما بوصفيهما غير سويّيْن ، بينما هما النّبْضُ ، عنصر الحياة واللّغة ، وحرية الكلام ، البيولوجيّ تقريباً؟ ليس للمريض خيارٌ آخر لكي يتعافى إلا

أن يتعلَّم أن يتكلم لغة الرّاشد الذي يخضع له ، كما يؤكد ميشيل بالانت . يمكن أن يختلف الأدب عن التّحليل النفسي في الجواب الذي يحاول أن يقدّمه عن مشكلةٍ ما ، وإن كانت مشتركةً بينهما . بدلاً من إعادة الجسد ، النكوصيّ ، ما قبل اللغوي ، إلى اللغة الراشدة ، فإنّ الأدب يقدر أن يمارس هذه اللّغة بحيث يتيح ظهورَ لغةٍ جديدة ، مُكمّلة ، أقل رشداً بالطبع ، وأكثر قرباً إلى الطفولة ، إلى البدء منها إلى النهاية . يمكن الأدب أن يقترب من الجسد في حركة نكوصيّةٍ ظاهرياً ، بدلاً من أن يبتعد عنه في حركةٍ تطوّرية ظاهرياً . سيمكن التطوّر آنذاك في الانتقال من السّطح إلى العمق . أيّة لغةٍ عميقة تعيقها اللغة السطحية؟ إن اللغة الاتّباعية ، اللغة الراشدة تسدّ المخارج . هذه اللغة الاجتماعية ، الأخلاقية ، البسيكولوجية الثقافية ، المنظّمة تركيبيّاً ، منغلقة عن انفعالات الحياة الأولية ، النابضة التي تنبذها الوظيفة الاصطلاحية والتربية . إننا في ثقافتنا النّرجسية ، نَتَمْثَلُ ونَتَأسلبُ ، ونتحوّل إلى أفكار تجريديّة خاطئة . لا نَترمَّزُ في حقيقتنا المزدوجة . وإذ تَتشوّه اللغة ، تغيب في سراديب الجسد الإنساني ، تجاويفه ، تعرّجاته ، ثناياه حيث تدخل في عماءٍ لكي لا تخرج منه حيّة أبداً ، لكي تخرج ميتة . يتكلّم الجسد الحيّ لغة ميتةً : في الحقيقة ، يصمت . وحيث يصرّ على الكلام ، فإنه يتكلّم خارج اللّغة ، وغالباً ، في المرض . حالات صارخة قليلاً أو كثيراً ، صامتة قليلاً أو كثيراً ، هاذية قليلاً أو كثيراً ، حالات رغبة محكومةٍ بما لا يُسمّى ، أو بالصّراخ ، البُكاء ، النّحيب ، الإفرازات ، الرّعب ، الاضطراب ، الجنون . لغة قبل اللّغة ، لغة العودة إلى الرّحِم الكليّة القدرة لجميع انفعالاتنا : الأم . يستقرّ النكوصيّ في التبعيّة التكافليّة .

ألا يقدر الأدب ، إزاء التعبير الاجتماعي للجسد الذي لا ترفض رغبةُ الحياة فيه ورفض الموت أن تتكلّم ، حتى دون كلمات ، أن يساعدَ اللغة على أن تَتَمفْصلَ وتترابطَ ، لا وفقاً للقواعد والألفاظ الخاصّة بها ، بل وفقاً لأبحاث تستخرجُ من الجسد الكلمةَ الحيّة بيولوجيّاً؟ إذا لم نجعل الطبقات العميقة لحياتنا الانفعاليّة الممتزجة بالجسد في متناول الكلمات ، فإنّ الحياة تنتكص ، وتنسحب من اللّغة . ففي ما يسمّيه بالانت (Balint) بالأحاسيس السفلية : الأحاسيس اللمسيّة ، الحراريّة ، الشمّيّة والذّوقية في المادّة النفسية قبل البصرية ، نقدر أن نلتصقَ بالجسد ، ونصلَ إلى اللّغة الأولية ، اللّغة المُخِلّة بالحياء ، اللّغة الخام ، اللغة التناسليّة ، إلى هذه اللغة المحرّمة كما لو أنّها زِنًى . بدءاً من هذه

اللغة ، لغة الحركات ، الإشارات ، الملامسة ، الضغط ، تستطيعُ الكتابة أن تُنتج لغةً شفوية ، استعاريّة ، متخيَّلاً ، تصويراً أدبيّاً للحياة الحسيّة اليقظة ، وقد تجدَّدت حياتُها في الكلمات . هنا ، في هذا السَّديم الجسديّ ، تقدر الكتابة أن تفتح كلاماً روحيّاً ، هناك حيث أجزاء الجسد الأكثر إهمالاً ، الأكثر هَجْراً ، يمكن أن تُحْتَضن ، هناك حيث جسدُ النّكوص ، العتيق ، يمكن أن يعلو إلى الجسد الثقافي للتطوّر ، هناك حيث خيبةُ اللغة تستطيع أن تتفجّر في ينابيع لغوية مُحْيية . فمن الملحِّ أنْ نهيّىء التواصل ، بواسطة الكتابة ، هناك حيث لا كتابة ، وأن نفتحَ الدّاخلَ على الخارج ، والمقموع المكبوت على المعبَّر عنه ، وأن نملأ الأمكنة المُغْلَقة ، المحتَبسة داخلَ الجسد والتي ترفض اللغة أن تدمجَها فيها ، بالهواء النقيّ ، هواء الكلمات والجُمَل في هذا الفَتْح .

نكتب ، لكي نهدم الحواجزَ التي تفصل الجسدَ عن اللغة . لكي نعطيَ للجسد لغةً . إنّ للمرضى النكوصيين بعضَ الاستيهامات التي لا تتضمّنُ عمليّاً عناصرَ بصريّة . تسمح هذه الاستيهاماتُ باستكشاف طبقات العالم النفسي الذي تأخذ فيه الأوّليةَ الإحساساتُ اللّمسية ، الحرارية ، الإحساسات الشمّيّة ، الإحساسات الذّوقيّة .

شخصيّاً ، واجهتُ غالباً صعوباتٍ في جعل بعض مسؤولي الأدب يقبلون بعضَ الأشياء ، وكانوا ينصحونني تجاريّاً أن أقدم ما يسرّ الجمهور الأوسع والأكثر مباشرة . وواجهتُ غالباً صعوبات لتسويغ رفضي القاطع لإحدى قواعد الرّواية السردية : الوصف الخارجيّ طُلِبَ إليَّ أن أصِفَ ، عيانيّاً ، وجهاً ، تزييناً ، لِباساً ، أن أرى ما رُؤي سابقاً ، في حين أنّني أحاول ، غالباً ، في نصوصي أن أرِيَ الدّاخِلَ ، ما يُفْلِت من العيون . إنّها نظرة مختلفة .

الدّقة التي نُصِحْتُ بها هي أن أدل على الوضع الاجتماعي لشخوصي ، في حين أنني حيث أكتب ، لا شيء اجتماعيّ ـ بل كل شيء ذائب في انفعالٍ قاتمٍ ووحشيّ ، في هذا الجسد السرّي الذي يمكن للكتابة الأنثوية أن يكون لها امتيازُ جَعْلِه اجتماعيّاً بشكل مطّرد ، في عمل لغويّ ، شعريّ يترجم إلى الكلام ما قبلَ الكلام . الفضاءُ الذي أعمل فيه في كتبي لم يصبح بَعْدُ اجتماعيّاً . هذا المؤنّث ، هذه المناطق من الجسم ، يطردها ، على العكس ، الاجتماعيُّ في اتجاه النفسيّ والمرضِ العقليّ حيث تُعَدُّ الحاجات والرّغبات والأحلام تابعةً ـ الأحلام التي يمليها وجودٌ معزول ، حُرِمَ من الكلمات من حيث

أنّها ليست مخلوقة ولا تعرف ثقافة ، لغة جسد تُتيح لـه أن ينفصل عن مرحلةٍ ما قبل الكلمات لكي يتطوّر واجداً مكانه في الفكر وفي اللغة حيث ينفث فيها حياتَه الخاصة ، الأنوثة ، أعني الأصل ، اللّمسي ، السّمعي ، الجذور المائية ، الجنينيّة للحياة الذائبة في ذاكرتنا ، العالم الأموميّ الحميم حيث الطفل لا يرى إلّا قليلاً ، لا يكاد أن يرى تنويعاتِ الظل والضوء ، وحيث يسمع نبرة الصّوت الأموميّ وخفقات القلب الأموميّ ، الصوت الأبوي الأقوى ، والصّدمات ، جميع الصدمات حيث الحواجز الكثيفة ، الجلديّة ، العضليّة السمينة ، الجسد الأموميّ ، لا تحميه دائماً . هذا الأنثويّ فيما وراء اللُّغة ، هذا الأنثوي بوصفه المرحلة اللغويّة الأكثر نكوصاً ، أو بالأحرى هذا البدء اللغوي ، بدء تعبير الجسد الحي ، هذه أيضاً ، بعد الولادة ، الرائحة المبلّلة ، المالحة كطعم الثدي الذي يعطي الحليب والحنان ، الثدي أو الرّضاعة المغذيّة التي لا يتذكرها أحدٌ بشكلٍ واعٍ ، والتي لا تقدر إذن أن تسمي حتى ولو كان الجسم نفسه يتذكرها دون شك . الأنثويّ ، بوصفه كتابة الجسد الحسّية الذهنيّة . إنّ تدوين الأنثويّ ، العملَ الذي يقدّم أدبَ المستقبل ، وبعْثَ حواسّنا في الجملة الأنثوية ، جملةٍ ومرحلة طفوليّةٍ لثقافة مهيّأة للولادة ، ثقافة الحياة الحيّة ، كاتبةً نفسها ، ناطقةً نفسها ، هما مجازيّاً الأكثر قرباً إلى أحشاء المرأة الحبلى حيث ينمو طِفْلٌ عليه أن يحيا ، أن يتعلّم الحياة ، ويتعلّم الدّفاع عن نفسه ضد الشقاء والموت . لكنها أحشاء وأطفال رمزيّة ، وأنثويّ مروحَن ، غير غائصٍ في البيولوجي وفي الفَصْلِ إلى أجناسٍ ، في أدوارٍ مذكّرة ومؤنثة . تنظرُ الكتابة إلى الأنثويّ بالمعنى الإنسانيّ الكونيّ ، بمعنى انفعالية الجسد الكثيفة عند الطّفل شأنها عند الطفلة ، ذوي الماضي العقلي للرجل والمرأة الخارجين فيزيولوجياً من جسدِ أمّهما . أعتقد أننا إن كنّا احتفظنا بكلمة الأنثويّ من أجل الكلام على كتابة الجسد ، فلأن جسدَ الأمّ هو ، بيولوجياً ، أصلٌ لمسيرة اللّغة الإنسانية التي لن تتوقف عن التطوّر من الولادة إلى الموت ، يقيناً ، البعيد أكثر فأكثر وخارج الأم ، وعن النموّ في اتجاه اللغة الرّوحية الخلاقة الخالصة من الغَوص النكوصيّ في الجسد الأمومي والاندماجيّ .

المعرفة ، الشّرائع ، المعلّمون ، الخارج الاجتماعي لا تهملها الكتابة العاملة على صورة الجسد العامل في نهاية الحَبَل ، لكن المقلوبَيْن ، المصوغيْن من جديدٍ في الجُمْلة ـ الأمّ ، والمُعادَيْن ثانيةً إلى الرّحِم الرمزية التي طُرِدَ منها الخارج. والسطح ، بأشكالٍ جديدة ، مُسْتَبْطَنَة ، مُؤَنْثَنة ، رجالاً ونساء في مسيرة اللّولبيات والحلزونيّات ، وسير هذا

النصّ المتعرّج ، نهر الحياة باستدراراته التي تداعب ، تشكّل ، تتنهّد ، تخلق بحبِّ الكتابةَ ، مَوْجاً انفعاليّاً لمحيطٍ يجب أن تحترسَ الكتابة من كَبْحِه ، من الاقتصاد فيه ، خوفَ إفقار الأدب ، وخيانتِهِ وتحويلِهِ إلى نصوصٍ تسرد اللّغة نفسها ، لا الكائناتِ التي تُفْصِحُ عنها اللغة .

المشهد الأنثوي الكبير ، اللّاحكائيّ ، واقع الأنثى ـ لا يزال الكينونةَ التي تخفيها طبقاتٌ عديدة من اللغة ، الدّارجة والمكتوبة . لا بدّ من العودة إلى ما تحت هذه الطّبقات . فهذه هي ما ينبغي أن نزيله لكي تتجلّى لنا الحياة المسجونة في وحشية صمتٍ يحرّرها فيه عمل الكاتب بإطلاقها وكتابتها . آنذاك تَقدر أن تتلألأ . وتحت اللغة ، تحت الكتابة ، تحت الكلام ، تحت الأعراض ، ندرك النّبضَ النادر ، ويختلجُ الجسد ، وصوته ، وصراخه الذي لم يعرف بعد الكلمات . وهذا الصراخ ، هذا الصوت ، الخارجان من الجسد إلى سطحه يوحّدان التأمل والصّبر في منظوماتٍ شعرية تحلّلهما وتمثّلهما في لغة الرّغبة .

كتابة النساء ، هوية النّساء ، رواية لا يجمد فيها أيّ شيء ، ولا شيء يتوقّف ، كلّ شيء يتلاحَق ، يَجري ، ينهمر ، ينفجر ، يمتلىء من جديد ، يبدأ ، ينتهي ، يستأنف ، يكرّر ، يتوسّل ، يطلب ، لكنّه يتمالك نفسه . إنّها رواية الصّوت ، رواية كل ما يتحرك في تموّجات الصوت . الحياة كما تسير فينا ، كما تسكننا ، كما تفقرنا ، كما تغنينا ، الجمل الصوتية تغوص في حَمّامٍ حسّي . الخارج والداخل يغوصان في تشعّبات حياتنا داخلَ جسدنا ، وتلافيفها ، وخباياها . جسدنا الذي يقيم على الأرض ، يتنفّس الهواء والضّوء ، الماءَ والسماء حيث لا تزال مدنُنا الإسمنتية الفولاذيّة تتيح لنا أن نتأمل عِبْر واجهاتها الزجاجية وثقوبها وانعكاساتِها ، منمّيةً فينا تطلّعاتٍ إلى الجمال والحرية والحب ، إلى الطفولة وإلى مستقبلٍ للعالم .

إنّ كتابة هذا المنكفىء هي إذن كتابة شابّة ، مبتدئة ، تفتح دروباً ، تشقّ ممراتٍ ، ترجّ العادات ، والنّظام . والحكاية فيها تتطوّر نحو الرغبة في تدامجٍ كلّيٍ مع الواقع الجسديّ للحياة بحيث أنّ هذه الرواية النّسائية لا تعود لها أيّة علاقة مع الرّواية . هذا التطوّر يولّد نوعاً روائيّاً جديداً ، يغذّيه بقواعد أخرى تتهدّم وتتبنى في تغيّرٍ دائمٍ كمدّ الحياة .

لا يُفرَضُ أيّ شيء . الاستعداد الدائم على العكس هو الذي ينبغي أن ينتج النص الأنثويّ النّهرَ ، ويبتكر نصّ الواقع ، النّصّ ـ الجسد . لا موقف الكاتبة هو الذي يتألق هنا ، بل ، بالأحرى موقف الرائية ، الوسيطة . انفعاليّة كاملة نتمكّن بها من الاستسلام الكامل لما يجري فينا . سلاسة كبيرة في اللّغة المكتوبة ، تصفية متاهيّة للقصة التي عليها أن تمرّ بين الفجوات ، الشّقوق ، وأن تستخرج منها دائماً الكلمات ، الواقع ، بريق الحقيقة المتغير ، المتحوّل ، وأن تكلمن هذه الضجّة ، هذه الروائح ، هذه الجلجلة ، صمتَ البشرة ، اللحم ، الشبكيّة ، العين ، الشفاه ، ذهاباً من الوجه إلى البطن ، من الأفخاذ إلى الرأس ، ومن الغيوم إلى الأرض ، بلا دُوارٍ ، فيما تروّض الوحشية الإنسانية الكامنة في جميع خبايانا ، وأحنائنا ، وفي مختلف أنواع نَفْينا العدائيّ ، جميعاً . إننا في حاجة إلى أن نكتشف لغةَ إصغاءٍ وتسامح تحتضن كلّ ما يحيطُ بما لا شكلَ له ، بما لم يُتَفَوَّه به ، بما لم يُعْتَرف به ، بالسرّ ، وتُتابع انحرافاته ، وترسمُ لغويّاً المعالم التي تقود إلى الفهم الإشارات التّائهة خارج المعنى . وفي جهدنا لتشكيل جملةٍ بارزة ، لها داخلٌ وخارج ، وتَشكيل الوجوه المختلفة للكائن الحيّ ، في ضيائه وعتَمته ، نقدر أن نتابعَ ، كتابيّاً ، الحركة الفوضويّة ، المتوتّرة ، لحياةٍ في العروق حيث يَسْري الانفعال ، والإكراه ، والقلق ، والحلم . . . إنّ علينا أن نشكّل حجماً بكامله في الكلمة نفسها ، في مجموع الكلمات التي تشكّل جملة وفي ترابط الجمل الإيقاعي ، التنفسّي . يمكن أن تكون الكتابة أَحْشائيّةً ، حاضنةً كمثل الجِلد ، عصبيّةً كمثلِ الألياف العصبيّة في النّخاع الشوكيّ ، وأن تكون حزمةً منِ الجذور الحسّية ، من الجذور المحرّكة حيث يتمدّد الواقع والمتخيَّل ، يتفرّعان ، ويَتكثّفان كمثلِ سفُنٍ من الأوعية الشّعْريّة الدّقيقة بين الخلايا العصبية . نكتب الحياة : بكتابةٍ انفعاليّة ، ممتلئةٍ عصباً ، باللغة الهَيَجان . كتابة تقود الحياةَ في الكلمات ، في لغتنا ، حيث ترجع لأعضائنا المكتوبة كلها ، الأخبار غير الكلاميّة التي تلقّتها . لا يعود هناك أيّ انقطاع بين المعيش والمكتوب . لا يعود الأدب الداخليّ الحميم ، نفسيّاً وحسب ، وإنّما يصبح كذلك بيولوجيّاً .

يمكن القول إنّ الأسلوب الكلاسيكي ، الخطّي ، غير المزخرف يخضع لوظائف الحَبْس ، على النقيض من الكتابة الجسديّة التي يخضع أسلوبها الجمعي لوظائف الإخْلاء . غير أن الأنوثة تخافُ غالباً من نفسِها ، تخاف كثيراً من الاستسلام ، وإن فعلت

فهي تستسلم، فيما تمارس الحياة ، لا فيما تمارس الكتابة . إنها سريّة ، وتتمسّك بالصّمت . عُلّمت الحياءَ والخجل أيضاً . إنها تريد لنفسها أن تكون خاصّةً لا عامّة . تُؤمن أنوثةُ الأنثى ، غالباً ، أنها تنتمي إلى رجلٍ أكثر مما تنتمي إلى الكتابة ، إلى الإبداع . والنّساء إذن قلّما أُفْصِح عنهنّ . الجسدُ لا يستسلم للكلمات إلّا قليلاً ، فهو لم يألَفْ ذلك . وليس الأدب الإيروسيّ هو ما يكشف عن الجسد ، وهو إذ يحدُّه لا يفعل إلا أن يزيده نفياً . التّماثل مع الأنثويّ ليس في الاكتفاء بعيشه ، غيرةً ، من أجل ذاتنا . إنه الخروجُ واقعيّاً من الذّات من أجل الذّهاب رمزياً إلى الآخر . إنه العبورُ من جسمٍ أكثر واقعيّة إلى جسم أكثر رمزية . يقول فيرنزي (Ferenezi) الذي يوصف بأنّه مؤسس ثانٍ للتحليل النفسي : «المسألة في الإنجازات العقلية العليا ، هي أنّ الإشباع الغريزيّ يُرجَأ دائماً» . وأتساءل إذا لم تكن كتابة الجسد فِعْلَ إرجاءٍ للجسد . فبدون نوع من التقشّف لا تقدر كتابة الجسد أن ترسمَ المسافة التي تقود إلى ما يسمّيه فيرنزي «التّفريغ النفسي الواعي الذي يحلّ محلّ التفريغ المنعكس» ، الحياة ، في المستويات كلّها ، من حيث أن الإثارة هي التي تَقْتضي جوابَه .

والحال أن فيرنزي كان يلاحظ «كونيّة الغريزة الجنسية في النّكوص الأموميّ وتحقّقها بواسطة الجماع» . فالجسم الأنثوي هو إذن نكوصيّ في الرّغبة والحب . النّوم ، الحب ، النُّوَام (التنويم المغنطيسي) تنكصُ في رأي فيرنزي ، إلى حالة وجودٍ سابقٍ على الولادة . نحن إذن كلّنا نكوصيّون ، لِأنّ لنا جميعاً جسداً . لكن هل يتوجّب علينا لهذا أن نكونَ محكومين بنكوصٍ يبعد الجسد عن سيطرةِ اللغة ، عن مملكة الكلمة؟ هل على الجسد الثقافي والجسد القديم أن يبقيا فينا منفصلين بشكلٍ نهائيّ؟ البحث، إطلاق تعبير جديد عن المؤثّرات يمكن لهما أن يقيما جسراً ، أن يصلا بين هذين الجزئين فينا ، أن يوحّدا بين الكلامي فينا وما قبل الكلاميّ الذي يكمنُ فينا . إن العمل البالغ الدقة على تركيب الجملة ، وعلى المفردات والنوع الأدبي نفسه ، يحرّك طاقات الجسد ويوجّهها نحو الفكر ، نحو فكر الجسد الذي يجد آنذاك شكله المكتوب ، شعرَه ، بعدَه الثقافي . ولا بدّ لهذا الأدب الأنثويّ من أن يفضي إلى أخلاقيّة حياة ، أخلاقيّةٍ غير سلطوية ، غير مفروضة من الخارج ، بل تنبع من الداخل ، أخلاقية الحَساسية والحياةِ معيشةً كالإيمان بالحياة . أعتقد أنه بمثل هذا النوع من الضّوء تستضيء الكتابة الدّائبةُ في هدفِها لتشكيل جسديّة الجسد ، والارتفاع بها إلى مستوى الإبداع الأدبي . إنّ على الجسد الانفعالي ، لكيْ يعلوَ

نحو فكره الخاص ، ولغته الخاصة ، أن يتمايز عن ذاته ، وأن يتآلف مع القواعد المجرّدة للغة المكتوبة بِقَدْرٍ ما على هذه القواعد أن تتآلف مع الجسد . هذه الكتابة الماديّة تشبه تطوّر الأعضاء الجديدة بُغْيَة التكيّف . هذه الكتابة الرائدة ، هذا الإعمار للانفعالات وللرّغبة هما العضو الجديد الذي سيتيح للجسد شبه الأخرس أن يتكيّف مع منظومات اللغة الدارجة ، والمكتوبة ، وأن يوسّع مجال الوعي .

لا بدّ هنا من التوكيد على أنّ كتابة النكوصيّ نقيضٌ للكتابة النكوصيّة : فهذه العاجزةُ عن أن تحيط بلا نهائيّة الرغبة الإنسانية إنما تكتب تلك السّلع الفقيرة ، فنّياً وروحيّاً ، تلك الأكداس من الكتب التي تملأ المتاجر الكبيرة ، والعاجزة بكتابتها المُنَمْذَجة عن تلبية الكائن الإنساني . إنّها تقلّص حاجاته في الهَرب التوهّمي وتخرّب دماغه . إنّها السّمّ . أما كتابة النكوصيّ فإنها على العكس ، تلبيةٌ لأسس الحياة نفسها : لشهوة اللاّمحدود الرّاسخ في حدودِ الجسد .

لم تكتف اللّغة الكلامية في تطوّرها ، طبيعةً وبنية ، بتجنب الفضاء النكوصيّ في الأدب ، ومع ذلك فإنّ التحليل النفسي المتخصّص والمزوّد بلغةٍ ملائمة لدراسة اللاّشعور وجميع درجات الانفعالية ، ضايقته هو نفسُه مشكلة النكوصي . يخبرنا بيار سابوران (-Pier re Sabourin) في مقدمته للجزء الرابع من أعمال فيرنزي الكاملة في ترجمتها الفرنسية ، أن فرويد كان يصعب عليه التحويل (Transfert) الأمومي من حيث أنّ الرجل هو الذي يتحمله . وقد قال فرويد لفيرنزي ، قبل موته بشهرٍ واحد : «لا أحبّ أن أكون الأمّ في تحويل ، فهذا يفاجئني ويصدمني قليلاً ، فأنا أشعر بقوة أنني ذَكَر» . كانت مشكلة الأم ، مشكلة تحويل الأم بوصفها متّصلةً بالأنوثة ، تزعج فرويد . الأنثويّ ، النّكوص ، العودةُ إلى الأمومي ، أزعجت إذن التحليل النفسي الذي أسّسه رجل يتماهى مع ذكورته . وسيكون هناك ، باسْمِ هويّةٍ ذكوريّة يجب أن تظلّ جامدةً ومهيمنة ، رفضٌ لتوكيد الجزء الأموميّ ، التحويل الأمومي في ممارسة التّحليل . العودة نحو الأنثويّ البدئي هي ، في التحليل النفسي ذاته ، عائق أمام اللغة .

الرّواية الانفعالية الأنثوية تعكس المثل الأعلى عند فلوبير . إن مؤلّف «التربية العاطفية» و«مدام بوفاري» القائمتين على موضوعات هي قبل كل شيء انفعالية ، يقف بعيداً جدّاً بقدْرِ ما يمكنه ، عن النكوصي . كان يتمسَّكُ بفكرة ابتعاد الرّواية عن جسد كاتبها وجسديّته . كان فلوبير يريد للرواية استقلالها التام ، بالعمل الإبداعي وبالفن الأدبي . يريد عالم الرواية عند فلوبير أن يكون «كاملاً مع ذاته ، مستقلاً عن منتجه» . الأخوة كارامازوف الأربعة ، عند دوستويفسكي ، هم التجزّؤ إلى الأجزاء الأربعة في شخصيّة الكاتب المعذّبة ، التي تُقنّع مشكلاتهِ ، وأمراضه ، ووساوسه ، وإغواءاته ، ونداماته ، وانتكاساته ، فيما يعبّر عنها وراء هذا الانقسام إلى أربعة أشخاص في رواية قوية تنجح ، بالوحدة التي تضفيها عبقرية الكاتب عليها ، في إيجاد تسويةٍ بين قوانين النّوع الروائي واللّغة الدوستويفسكيّة ، التي هي بشكلٍ عال ، حَميمة ، وكلّية ، وتتبع من الأعماق الانفعالية ، العضوية ، الميتافيزيقية جسداً وروحاً كاملين . واليوم ، هل ينبغي القول إن الرواية الأنثوية تحاول لا أن تمضي بعد الآن إلى الأبعد الممكن ، بل إلى الأقرب الممكن من منتج عالم الكلمات والجمل والكتابة بدءاً من تعلّقه الأكثر حميمية ، الأكثر أحشائيّةً ، الأكثر دُخَيلائيّةً ، الأكثر نكوصيّةً ، بدءاً من الأمّ ، بدءاً من الجسد؟ ألا تتعارَضُ هذه الطّرق مع طرق الرّواية ، ما دام الواقع الحيّ الذي يكتب يحاول أن يلغي كلَّ انفصالٍ بينه وبين المتخيَّل الخلاق؟ إن كانت الرواية التخيلية بحسب تحديد المعجم ، إبداع الخيال في الأدب ، إن كانت تخلق ، إن كانت مؤالفة بين الصور ، فإنّ الرواية الأنثوية هي ، إبداع الجسد ، وهي تحاول أن تلغي الصورة . ربما لا تتم هنا الرواية . ذلك أن إبداع الجسد يتجه إلى أن يمّحي هو نفسه وراء الجسد ، حيث يتحوّل بقدر ما يَنْكتب أو يقرأ ذاته ، اللّغَة الآخذة في التفجر ، بشعورٍ ولا شعور ، كاندفاق الحياة المتفجر الذي يُسمّى تسميةً مباشرة .

إن للكتابة الانفعالية ، المعقّدة والبالغة البساطة في الوقت نفسه ، خطّةً أولى هي العمل على الكلمة . الكلمة المثالية هي التي تتيح أن نرى ، ونسمع ، ونتنشّق ، ونلمس ، ونتذوق . لا تملك حاسّةً وحسب ، وإنما تملك الحواس الخمس . ليس النوع الأدبي هو وحده ما يعاد النظر فيه ، بل الكلمات واحدةً واحدة . المعجم هو أوّلاً الجسد ، الدماغ ، وبعد ذلك القاموس .

لا يجوز أن يقتصر تحليل بُنى الجسد على التّشريح . يجب أن يقترن بالكثافة المؤثرة ، الانفعالية التي تقدر وحدَها أن تروحَن الجسد ، وتعطي للحياة قيمةَ الشّعور غير المحدودة . والحال أننا لا نعكف أبداً على الجسد رمزيّاً إلا لكي نعالجه . فعلى الجسد الرّازح تحت مركّب الدونية ، وعلى حالته المرضيّة ، تَنْكبُّ لغةُ التحليل النفسي ، وعلم النفس المرضيّ ، والطبّ لتشخيصه ، لا في الحبّ البسيط الصافي ، الحب الكلاميّ للجسد الذي ينبغي دائماً ، لكي يثير الاهتمام ، أن ننظرَ إليه بوصفه غير سويّ . ذلك أننا نكتفي بأن نعيش الجسدَ في ذاته ، الجسد الطبيعي . ولكي يُصْغَى إلينا لا نجد وسيلةً أفضل من أن نمرض لكي ندخلَ في المجتمع والحضارة . مجتمع الجسد المريض وحضارته . وإلاّ ، ظلّوا متوحشين ، دون أية مساعدة . ربما كان الأسلوب الجسديّ العاشق ، أسلوب الحياة في الجسد ، أسلوباً لمسيّاً قبل كلّ شيء ، وحين نتحدث عن المرئي ، فنقارن الكتابة الأنثوية بآلة التخطيط الجسديّ ، فلأننا نحاول هنا ، في الأدب ، أن نجعل الملموس مرئيّاً بفضل الكتابة التي تنشأ عن استقصاء النكوص ، أي عما يعود في انفعالاتنا ، إلى الأم . أمّ الحَبَل ، الولادة ، الرّضاعة ، الفطام ، أم عمرنا الشفويّ ، الشّرجيّ ، قبل الولادي ، غير المنسيّة إطلاقاً ، في الرغبة أو الحبّ أو الكراهية . وإذا كنا نعود دائماً ، في كلامنا على مفهوم «اللّمسي» ، «البدائي» ، فلأن وظائف أعضاء الحواس تنشأ جميعها من وظيفة لمسيّةٍ أوليّة كما لاحظ ذلك الطب . إن أعضاء اللمس ، السّمع ، الرؤية ترتبط بالجِلْد ، وكذلك أعضاء الذوق والشم . الإدراك الأول ، الإحساس الواعي عند الجنين ، هو اللّمسُ والتّماسّ .

لنعد إلى فلوبير . . . إلى تلك الكتابة ، كتابة نَصّ منتج لذاته يرفضُ كلّ تدخّلٍ من خارج في العملِ الأدبي . ربما كانت هذه التّقنية السردية جوهر الرّواية بالذات ، فهذا الاعتقاد بلاَمَرئيّةِ المؤلّف يتناقض مع البحث عن المرئية القصوى للجسد فيما يكتب ، للجسد كاتب الحياة . ومع ذلك فإنّ رواية الأنوثة لا تُناقِضُ ما ينطوي عليه مشروعُ فلوبير مما هو جوهريّاً حديث ، أبديّ ، مبدأ كل عملٍ أدبي . يقول فلوبير في رسائله إنه يريد أن يحقق «كتاباً ليست له علاقة خارجية ، ينهض بنفسه ، بقوة أسلوبه الداخلية» . يحتفظ اليوم هذا العمل الأسلوبي لروائي القرن التاسع عشر بقيمته النموذجية ، والكتابة أنثويّاً ليست انعزالاً عن الأدب ، إنها بالأحرى محاولة لفتح الأدب ، لِمدّه ، لتليينه ، من أجل أن يُحْسِن تبنّي أشكال الكيان الحيّ ، دون أن يغيب المستوى العالي الذي اكتسبه بفضل الكتاب

الذين سبقونا ، والذين أعطتنا رواياتهم احترامَنا ، وتقديرنا ، وحبنا للكتاب وللقراءة والكتابة .

الرّهانُ في هذه الكتابة الجديدة يكمن في المشهد الغرائبي للجسد . يتمثل في مهاويه ، وأهواله ، وصمته ، خارج المعالم ، خارج الكلمة . ومما يميز الفرنسية أننا نعثر على كلمة ثقافة ، فيما يتعلّق بالجسد ، في الثقافة الجسدية (الرياضية) الوحيدة ، الضيقة . أو ليس للجسد غيرُ العضلات؟ أو ليس هو شيئاً آخر غيرها؟

إن الرّواية الأنثوية لا تريد أن تفصل الإبداع عن صاحبه كما يتمنى فلوبير ، وإنما تحاول أن تلتحق لا بمؤلفها وحده ، بل بالقارىء ، وآباء المؤلف والقارىء ، وبأطفالهما ، وبجيل الحياة كلّه ، وبالجسد الإنساني في طاقته الروحية الكامنة جمعاء . الفن هنا لا يعود مكتفياً بذاته ، يعود باستمرار إلى الحياة التي تولّده ، والتي يولّدها بدوره ، في هذا التبادل الذي ينهض عليه كلّ تواصل .

يقول فرويد : «الأطفال يعاملون الكلمات كأنها أشياء» . لكن ألا يسلك الرجال والنساء غالباً سلوكَ الأطفال المتخلفين عندما يعاملون الجسد ، الجسد ـ الكلمات الجسد ـ الكلمة ، كأنه جسد ـ شيء ، شيء إيروسيّ ، شيء خِلاعيّ أحياناً؟ إنّ مشروع الكتابة الانفعالية وعملها ، هما كَلْمَنَةُ الجسد في منظورٍ يَجْلُو واقعيّته بدقة ، وليس تعهّدَ متخيَّلٍ يحلمه في كتابة هاذية . يقول فيرنزي : «ليس الحلم فكراً مُكَلْمَناً ، بل هو هَلْوَسة» ، ويقول أيضاً : «عَلّمني تحليل المرضى العصبيين ، تحليلاً نفسيّاً ، أنّ القوة النفسية المقموعة أو المكبوتة بفعل حصار التّداعيات يتحول فعليّاً في الحياة العقلية إلى «جسم غريب» عاجزٍ عن النمو العضويّ وعن التطور . «هناك سَكْتَاتٌ لِلّغة . تصوّراتٌ يُنظر إليها بوصفها متناقضةً مع التعبير الكلامي . هنا يقدر الأنثويّ الكتابي ، بل يتوجب عليه ، أن يتدخّل بوصفه وسيطاً لِلّغة الإنسانية . إنّ على كاتب الانفعاليّ في رجوعه إلى الأقاليم السوداء ـ ليلِ الكتابة ودمها الأحمر ، أن يترك الجسد ينطلق على هواه ، لكي يكلّم ذاته ، لكي يتحرّر ، لكي تصلَ غريزته وحدسه وقابليّته التفتّحية إلى تقديس الكتابة الحسّية التي تستشعر ، وتعلن ، وتَكشف . لا بدّ من أن نجدَ بين الجسد والنكوصي مسافةً تكونُ مخرجاً رمزيّاً . إذا لم نخرج من الجسد ، لا نعود قادرين على الدّخول إليه . إن الأدب في تَرْميزه الجسد يُربّيه

خيراً مما تفعل التربية التي تناقضه لغتها الأخلاقية ، وتنظّمه ، وتمنعه ، وتُخْجِله ولا تهدفُ إلا إلى الكَبْت حيثُ يصل بعدَ ذلك إلى أن يستمنيَ ، يتلعثم ، يحلمُ بصوتٍ عال ، يهذي فوق ديوان المحلّل النفسي أو في عيادة الطبيب النفسي في مدارات العُصَابِ والذُّهَانِ حيثُ تتشوّه وتضيعُ الحياة والرّغبة في الحياة .

النكوصيّ حاضرٌ باستمرار في نتاج بيكيت (Beckett) وكافكا . حتى أننا لنسمع أدبيّاً عند بيكيت ما قبل الكلاميّ . لكن النكوصيّ عند شاعري اليأس الكبيرين هذين ، يتدخّل بوصفه شكلاً أدبياً ، وجماليّةً رمزية ، وبوصفه مجازاً ميتافيزيقيّاً عن الوضع الإنساني . ليس الجسد المنتكص هو الذي يتكلّم ، بل الروح الذي يُهْرِقُ قلَقه الميتافيزيقي في الإبداع الأدبي للجسد المُتَخيَّل ، في أسلبةٍ فُصاميّةٍ تجريديّة ـ صورةٍ عن غياب الجسد ، عن انهيار الرغبة ودبيبِ الحياة التي يقلّصها في حالةٍ ممّا دون الإنسانيّ مجتمعٌ عبثيٌّ، استلابيّ . وعلى العكس في الرّواية الأنثويّة ، فبدلاً من ترجمة الكلام الأليم بصورة جسدٍ انطوائيٍّ تقريباً ، كما فعل كافكا وبيكيت ، فإننا نعود إلى الجسد المحروم من الكلام ونترجمه بلغةٍ غنية تُصَعِّد شقاءه .

لسوء الحظّ ، يحتاج معظم الأشخاص ، لكي يحبّوا ، أو يُمَثِّلوا ، الذهاب إلى النكوصيّ ، التّراجع بعيداً إلى الوراء ، تحويله إلى كلمات ، إلى جُمل ، هذا يعطي للإنسانيّ، على العكس، حظّه في أن يكونَ محبوباً دون حاجةٍ إلى أن يُمَثَّلَ، وإذن دون هذه الضّرورة المزدوجة لكراهية جزءٍ من أجل حبّ الجزء الآخر . إنّ سَجْنَ الحياة وهي لا تَزالُ في حالتها الأولية بين جدران الرّفض التي تعزلها لأنّها مخيفةٌ لا ينقذُ أحداً . إنّ المرأة التي أخْضِعت كثيراً للرجل التّملّكي ، لم تستسلم كفايةً للّغة الكلاميّة ، لم تقدر أن تنقلَ تجربتها إلى لغةٍ كان يمكن أنْ تُخصبَها بنسوغها الخاصّة . لم تكن المرأة نظرةً ، بل كانت بالأحرى منظورةً ـ لكن ما من أحدٍ يعرف الأموميّ كما تعرفه المرأة .

يقول جيرار بومّييه (Gérard Pommier) المحلّل النفسيُ اللاّكانيّ في كتابه : «الاستثناء الأنثوي» ، (L'exeption féminine) ما خلاصته أنّ الذَّكَر هو ما يُضفي الصّفة الاجتماعية ، وما يرمز . ويرَى أنّ اللّذة الأنثويّة هي الجسد وما ينهضُ عقبةً في وجه تلك

الصّفة، وذلك الترميز. فجسد المرأة إذن غائبٌ عن اللغة. وهو حاضرٌ فيها بفعل توهّم المرأة وحسب. ليس مسموحاً لِلّغة الكلامية إذن أن تمثّل المرأة بواقعيّةِ جسدها، ورغبتها، ومصيرها، بل أن تَسْتوهمَها. هذا العجزُ الذي يُرادُ له أن يضربَ اللّغة إزاء الكشافة الأنثويّة الجسديّة يثير الغضبَ وغير واقعي. لا يمكن أن ترمز المرأة أو الأنثويّة إلا مُتوهَّمتيْن، أي مفصولتيْن عن الواقع وعن الجسدِ وجسديّته بواسطة اللغة. وهذا ما أُريد شخصيّاً أن أتجنّبه حين أكتب. وليس غريباً إن كان لديَّ انطباعٌ في أثناء كتابتي أنّني أتبعُ مساراً ضِدّ القصّة الخيالية. ثَمّة قرابةٌ بين الاستيهام والقصّة الخياليّة. لهذا أكتب ضدّ الصورة التي تجيء بعد الكلمات، التي تُنتجها الكلمات، وتحجب الجذر الحيّ للكلمات، الجسد. لم تعد الرّواية الأنثوية وليدةَ الاستيهام، بل اللغة. لم يعد الجسدُ فيها استيهاماً، بل أصبح هذه اللغة التطوريّة المنطلقة من الحركة، من تنفّس الجلد أو الدّم الملموسين إلى نظام كلام ونَحْو مجرّدين، مروراً بالانفعال والقلَق والحسّ والشّعور، التي لم تتكيّف بعدُ مع لغتنا الثقافية المتمدّنة التي تراقبها جزئياً، والتي هي بفعل ذلك غير كاملة. إنّ كتابة الأنوثة يمكن أن تُكمِلَ اللّغة بأن تُدخِل إليها لغويّاً القيم الحياتية ـ الانفعالية.

يوجز جيرار بوميه على طريقته المسألة حين يلاحظ أن «الحضارة تنتظم حول استبعاد الأنثوي... فما هو خاص بالمرأة يُقْصى إلى مجال الاستيهام». إذن ما ينبغي أن نُظهره في اللغة إنما هو المرأة المعيشة، العائشة، لا المرأة المتخيلة، لا فكرتنا عن المرأة.

لهذا تواصل الرواية الحياة، في فرنسا: على طريقها الخاصّ، بعد فلوبير، بعد بلزاك، بعد ستندال، بعد بروست، وكذلك أيضاً، خارج الطريق، خارج الطرق، حيث اخترتُ شخصياً أن أرجع القهقرى لكي أرى إن كانت لا تُوجد وسائل أخرى غير الرواية لكي نعطي للحياة مزيداً من الاستقلالية، في اللغة المكتوبة. تغيير اللغة في الرّواية، هو تغييرٌ للنوع الأدبي ذاته. فمن اللغة الجديدة يُولَد النوع الجديد. إن استقصاء الجسد والنكوصيّ يفرض على اللّغة أن تتجدد، أن تُبدع ذاتها، ـ وهي في ذلك تُشكّل، بلا ريب، نوعاً لن يكون نَوْعَ الرواية التي نعرفها.

أن نكتب النكوصيّ هو أن نعيد إلى اللغة ذلك الواقع الذي يفلت دائماً من السّرْد التخيلي.

هنا تكمن جماليّة أخرى ، ولا شك في أن تقويمَها أكثرُ إقلاقاً من جماليّة الرواية المعروفة ، التي تقدّم لنا متعةً كثيرة . ولعلّ هذه الجمالية الجديدة أن تَسْتَدْعِيَنا وأن تَمنحنا ، بخاصّةٍ ، الشّجاعة.

شانتال شواف

(باريس)

(كُتب هذا النصّ أصلاً بالفرنسيّة. الترجمة العربيّة التي وضعتها ناهدة رَيّان ، لا تمثّله بكلّيته ، بل في أغلبه ، فقد آثرت أن تسقط بعض فقراته . وكان عنوانه في الأساس: «Contre la fiction».

شانتال شوّاف في مقدّمة الرّوائيين الفرنسيين الذين ظهروا بعد «الرواية الجديدة») .

محمد سعيد الصكّار

مقابلة صحفية مع حرف الألف(١)

(١) تعريف بالمحرر

عبد الحق البغدادي رجل في عمري، أبدعه الذهن، وعركته التجارب، وصقلته المعرفة، وذهب به حب الحكمة مذاهب شتى.

ولم أكن حين لمع في الخاطر أعلم ما ستؤول إليه صداقتنا. فإذا بنا صنوان أضعفهما أنا، ورفيقان أشجعهما هو، وشخصان لهما في الحياة مذهب واحد، وفي الزمان مذهبان.

ففي حين كنت شديد العناية بزمان اللغة، كان هو يتربع على حصيرة الزمان، ويطلق لنفسه العنان، فيتحدث باللغة التي يحب، سواء أكانت لغة الجاحظ أم المعري، أم أبي حيان أم سعدي يوسف، أم حكايات ألف ليلة وليلة.

وكان إلى جانب حياته في الزمان المطلق، ذا معرفة بأساليب الكتاب والشعراء العرب في مختلف العصور. وكان صديقاً لكثير منهم؛ يحاورهم ويراسلهم، ولا يتلقى منهم جواباً، ولم يكن همه في الجواب.

ولكونه أشجع مني، كنت ألوذ به في كثير من الأحيان، حين تعزّ قولة الحق، ويتلجلج اللسان في نطقها. وكنت أراه ـ حين تنغلق الدروب، وتتعذر الرؤية، ويختلط الخيط الأبيض بالخيط الأسود، وتصل النفس إلى الحلقوم ـ واضحاً، صافياً، صريحاً، لا يعكر نقاءه شيء، ولا يثني حقه باطل. فله من القدرات ما ليس لي منه شيء إلا في الخيال.

وها نحن منذ تسع سنوات، صديقان حميمان. لنا مبدأ واحد، ورؤية واحدة؛ وعمر واحد، ومحنة واحدة. ولكل منا أسلوبه في التعبير، وقدراته الزمنية المختلفة.

قال لي عبد الحق يوماً :

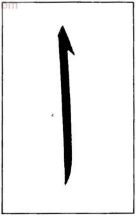
إنني رأيتك تجمع حروف الأبجدية العربية ، وتنثرها على الورق . فتصلها وتفصلها ؛ وتمد الألف، وتخطف الهاء ، وتسبل العين ، وترسل الحاء ، وتختلس الدال ، وتقوّر الميم ؛ فأخذني العجب ، وثارت في نفسي رغبة في الدخول إلى عالم الحروف ، والتحدث إليها بشيء من التفصيل . وقد تذكرت حديثك عن هذا العالم الحروفي العجيب ، وتذكرت قول شيخنا محي الدين بن عربي :

«إعلم أيدنا الله وإياك ، أن الحروف أمّة من الأمم» .

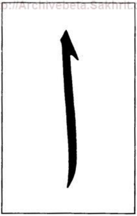
فقلت مالي وقد نثر صاحبي هذه الحروف أمامي لا أسألها عما في الخاطر ، ولا أكشف عما لديها من أسرار؟ فالتقطت ورقة مما كنتَ تخط ، فإذا فيها بيت شعر لمحمد سعيد الحبّوبي :

عارض الشمس جبيناً بجبين   لنرىٰ أيكما أسنىٰ سنا

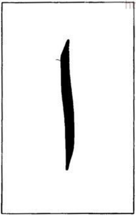
فتذكرت أن (السنىٰ) تكتب ألفها مرة مقصورة ، ومرة ممدودة ؛ فرأيت أن أبدأ حديثي مع حرف الألف ، فأسألها رأيها في هذا الاختلاف ، فأخذت الورقة التي كتبتَ فيها الألف



حرف الألف
في خط المحقق



الألف
في خط الثلث



الألف
في خط النسخ

بمختلف أنواع الخطوط ، وأجلت النظر فيها ، وقلت :

يا عروس الحروف ، وأم الأبجدية ، ومبتدأ القاموس ، إنا لنذكر من فضائلك شيئاً كثيراً ؛ فأنت أكثر الحروف استقامة ، وفيك قال الشاعر :

ألف الكتابة وهو بعض حروفها ... لما استقام على الجميع تقدما

وأنت قدُّ الغواني :

رَنَت إليَّ بعين الظبي ، والتفتت ... بجيده ، وثنت من قدها ألفا

ولينُ الغصون :

به ألفاتٌ كالغصون وقد علا ... عليها من الهمز المطل حمائم

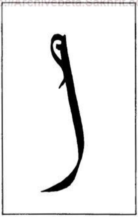
ومقالُ اللطف :

وكأن السقاة بين الندامى ... ألِفات بين السطور قيام

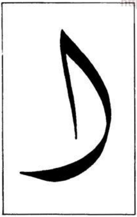
وأنتِ قطرُ الدائرة التي تقاس إليها الحروف ، كما اقترح شيخ الخطاطين ابن مقلة . وأول رقم في حساب (الجُمَّل) ، وأكثر الحروف وروداً في كتاب الله العزيز . ولنا وإياك



الألف
في خط الأجازة



الألف
في الديواني الجلي



الألف
في خط الديواني

نحن أبناءَ العربية شؤون وشجون ، كما ليس لنا مع غيرك . فهـل لك في حـوار ننقله إلى قراء يحبونك ويجهلون عنك الكثير؟

فاهتزت الألف زهواً وقالت:

مرحباً بك يا عبد الحق البغدادي ، أأنت من بغداد حقاً؟

قلت: نعم.

قالت : ألم تقرأ عني ما كتبه أسلافك؟

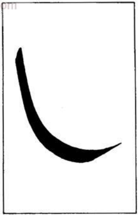
قلت: قرأت، ولكن الناس في هذا الزمان مثقلون بأعباء الحياة ، وليس كلهم يقرأ . وأنا أريد أن أوجز لهم حياتك لعلهم ينتفعون بها.

قالت : وهل قابلت أحداً من الحروف قبلي؟

قلت : لا . ولعلني أول إنسان يقابل حرفاً ويجري معه مقابلة صحافية ؛ وقد رأيت أن أبدأ بك.

قالت : تفضل!

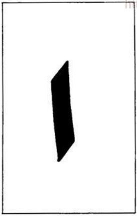
قلت : تفضلي أنت ، وقدمي نفسك للقراء.



الألف
في الخط العراقي



الألف
في الخط الفارسي



الألف
في خط الرقعة

فاستقامت على هيأة ألف (المحَقَّق) وقالت :

الحمد لله الذي اختارني لاسمه ابتداءً ، وخصّني بربع لفظه الجليل ، وشرفني بأول حرف أنزله على رسوله : «إقرأ باسم ربك الذي خلق» ، وكرمني بافتتاح (٤١٠) سورة من كتابه الكريم : (الم، الر، اقرأ، الحمد. . إلخ)، وفضلني على بقية الحروف بأن جعلني أولها ، وأوردني (٤٥٨٢٢) مرة في القرآن ، وجعلني أول حرف لأول نبي من أنبيائه الكرام (آدم) ، وأول حرف في دينه القويم (الإسلام) ، وأول حرف فيما دعا إليه كل أنبيائه ورسله (الإيمان) ، وأول حرف في أقرب الناس إليك يا عبد الحق (الأب، الأم، الأخ ، الأخت ، الابن) ؛ وجعلني زميلةَ الكُنىٰ ، ورفيقةَ الألقاب ، فقالوا : أبـو العـلاء ، وابن الهيثم ، والجـاحظ . ووضعني أول حرف في (أفعـل التفضيل) ، فقـالوا : أحسن وأصـدق وأعلى وأقـوى ، إلخ . وخلصني من مشـاكل الأعجـام . وبي عرّف مـا نكـر ، ورسم مـا أمـر . وجعلني أُذكر عند الإعجاب فيقال (إيه) وعند التوجّع ، يقال (آه) ، وعند التّصديق ، يقال (إي) .

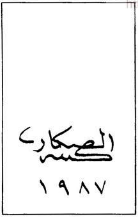
وأنا حرف أحمي ما سبقني من الحروف فأكون سداً لها ؛ فالكلمة التي تنتهي بي لا



الهمزة
في خط النسخ



الهمزة
على كرسي



تختلط بما يليها ؛ لذلك فأنا قليلة الفضول ، لا أتدخل في الحروف التي تلحقني ، ولا أرتبط بها .

وأنا حرف لا تلحقني اللكنة ، ويسهل لفظي على العربي والأعجمي . كما لا يلحقني الإدغام ، ولا يُلحن بي . قال الشاعر :

لونُ الشريفِ محطةٌ من قَدْرِهِ   فتراه يسقطُ في لحاظ الأعين

قلت : ولكنك تُحذَفين في الترخيم ، فيقال في (يا ليلىٰ) يا ليل .

قالت : هذا شأن أغلب الحروف . أما يقال في (يا حارث) : يا حارِ ، وفي (يا صاحب) : يا صاحِ ؟ ولكم في حذفي مذاهب لا يَدَ لي فيها ؛ أما قرأتَ قول صاحبكم ابن وثيق الأندلسي في حذف الألف : «إعلم أن هذا الباب كثير الاضطراب ، متشعب ، لا يرجع إلى قياس فيحصر» .

قلت : ألا ترين من الغريب ، وأنت على هذا القدر من الهمة والنشاط ، أن تُتهمي بالسكون ، إلى حدٍ يجعل مثل أبي العلاء يقول فيك :

فيا ألف اللفظ لا تأملي   حَراكاً فما لك إلا السكون

فأخذتْ نفساً طويلاً ، وقالت :

والله لولا أنه أبو العلاء لاتّهمتُه بالفضلة ؛ ولا أدري كيف فاته وهو العبقري ، فاعتبرني ساكنة لا أمل في حراكها ؛ وكيف جاز عليه تخريج النحويين . أي حركة تراه يقصد ، وما معنى هذا الهُجر؟!

قلت : أبو العلاء أشفق من أن يقول هُجْراً ، وأعلمُ من أن يرمي القول على علّاته .

قالت : اللهُم نعم! ولكن أما رأيت؟

قلت : لعله يقصد الحركات القصيرة المعروفة بالفتحة والضمة والكسرة .

قالت : إذا قصد هذا فالأمر مختلف ؛ فأنا لا أطيق حمل هذه الحركات بالفعل ، فهي تنزلف من على كتفي ، وينغلق صوتها . ولكن ذلك لا يعني سكوني المميت . فأنا أتحرك إلى مدى أبعد مما تدفعني إليه هذه الحركات الصغيرة . ألا تقولون : سال ومال وقام ونام ؛ وتستطيعون أن تمدوا صوتي إلى آخر النفس؟ ولا تستطيعون أن تمدوا صوت الباء والقاف والعين .

والأخيرة يمدها اخوانكم المصريون في الغناء ، فتبدو كمن علقت في بلعومه شوكة يريد قذفها . أما سمعت صاحبكم عبد الوهاب حين يغني :

وتـعـطلت لـغـة الـكـلام فـخـاطـبـت عـيـنـي فـي لـغـة الـهـوىٰ عـيـنـاك

أقول ، فهذا المد في نام وراح وصار ، أليس حركة؟ أليس هو تجاوزاً للموقع إلى ما هو أبعد منه؟ أليس هو انتقالاً من موقع إلى آخر.

قلت : بل هو امتداد من الموقع نفسه.

قالت : وهذا الامتداد كما تسميه ، أليس بحركة؟إنكم يا عبد الحق تتأوّلون وتعاندون ، وتريدون أن تخضعوا كل شيء عندكم للقياس ، باعتباره أحد مصادر اليقين ؛ ولكنكم تأنفون من التخيّل ، وهو في بعض الأحيان مفتاح لأجوبة لا يدركها علم المنطق عندكم . ألم تسمع ما قال شاعركم :

تـخـطي الـنـفـوس مـع الـعـيـان وقـد تـصـيـب مـع الـمـظـنـة

بل إنكم لا تقتنعون حتى بالمنطق أحياناً، فتعتبرون موقع الهمزة في فعل الأمر من الثلاثي همزة وصل؟ ولا فرق عندكم إن وقعت في أول الكلام ، أو في دُرجه ؛ مع أن صوتها يظهر في الحالة الأولى محققاً ، ويوصل في الثانية.

نعم إنها توصل إذا كان هناك ما يسبقها ، كقولك : غلطتَ فاسكت ، وسمعتَ فافهم . وقولك : كتاب الحساب ، ودفتر الأشعار . ولكن ما وجه اعتبارها همزة وصل إذا جاءت في أول الكلام؟ كقولك : (إقرأ تستفد) ، (إسمع قول أبيك) ، (الكتاب مفيد) ؛ ألا ترى أنها تأخذ حيزها الصوتي الكامل هنا ، فتنطلق من الحنجرة مجهورة ، فما هذا التعنُّت؟!

ورأيت أن للألف حقاً في ما تقول ، ولم أدرِ كيف أردّ ، فملتُ بالحديث إلى جهة أخرى ، وقلت :

ولكننا نحار في أمرك أيتها الألف ، فلك في شكلك أشكال ، وفي معناك أحوال ؛ ونحن نضيع بينها كما لا نضيع في جملة الحروف.

ففي الشكل نراك تتبادلين موقع الهمزة ، وترفعينها على رأسك أحياناً ، وأحياناً ترمين بها بعيداً . ونراك تحذفين ويشار إليك بألف قصيرة خارج هيكل الكلمة ، وأحياناً لا يشار حتى بهذه العلامة ، ومرات تشبهين شكل الياء.

وفي معناك تنقلبين مرة واواً ومرة ياءً ؛ ونحن نلهث وراءك ولا نكاد نعلم حقيقتك علم اليقين . حتى لكأنك تشبهين الإنسان الذي قال فيه الشاعر:

وتحسب أنك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الأكبرُ

ورأيت الألف تهيج ، وهمّت بمقاطعتي أكثر من مرة ، ولكنني حين ألقيت هذا البيت ، رأيتها تبتسم وقد تملكها الزهو ، فقالت بأمومة وبلهجة المعلم :

اسمع يا عبد الحق ، لقد ازدحمت في رأسك المسائل ، واختلطت أصولها بفروعها؛ وأنا أنصحك بالاستفادة من فكرة ديكارت في امتحان المسائل: جزئها أولاً ، وابدأ بأبسطها.

قلت : حسناً . لنبدأ أولاً بسؤال أرجو ألّا تعتبريه تدخلاً في شؤون العائلة ، بقدر ما هو تفسير لحالة قلقة بينك وبين أختك الهمزة . فأيكما الكبرى ؛ ولماذا هذا الالتباس بينك وبينها؟

قالت : أي التباس؟

قلت : سمعنا ابن جنّي يقول:

«كل حرف سميته ، ففي أول حروف تسميته لفظه بعينه . ألا ترى أنك إذا قلت جيم فأول حروف الحرف (جيم) ، وإذا قلت دال فأول حروف الحرف (دال) ، وإذا قلت حاء فأول حروف الحرف (حاء) ؛ وكذلك إذا قلت ألف فأول الحروف التي نطقت بها (همزة)» . كيف تفسرين قول ابن جني هذا؟

قالت : الألف هو أول حروف الأبجدية السامية ، ويمثل الصوت الصامت (الهمزة) ، ولكن حدث أن استعير لتمثيل الفتحة الطويلة (الألف) في الكتابة النبطية المتأخرة ، التي هي أحد فروع الكتابة الآرامية التي انحدرت منها الكتابة العربية .

قلت : ألا ترين أن هذه الاستعارة قد طالت وأصبحت حيازة؟

قالت: بلى ! وهذا من قبيل (البيت لساكنه)!

قلت : وأين نضع الهمزة؟

قالت : إنها تعيش معي الآن . ولا أكتمك أننا لسنا مرتاحتين لاقتسام البيت.

قلت : وهل من اقتراح؟

قالت : أنا أقبل أن أترك لها مكاني في أول الأبجدية ، وأتخذ لي سكناً مستقلاً في آخرها ، مع الواو والياء ، باعتباري حرفاً صائتاً ، أو فتحة طويلة ، أو مدة ساكنة كما يطيب لنحوييكم أن يصفوني .

قلت : على أساس أنك لام ألف .

قالت : هو ذاك . فقد قال ابن جنّي أيضاً :

«إن واضع حروف الهجاء لما لم يمكنه أن ينطق بالألف التي هي مدة ساكنة ، لأن الساكن لا يمكن الابتداء به ، دعمها باللام قبلها متحركة ليمكن الابتداء بها» .

قلت : ولكن حروف العربية ستصير ٢٩ حرفاً .

قالت : هي تسعة وعشرون . فأصحابكم يروون عن الصحابي الكريم أبي ذر الغفاري أنه قال : «سألت النبي صلى الله عليه وسلم فقلت : يا رسول الله كل نبي بم يرسل؟ قال: بكتاب منزل . قلت : أي كتاب أنزله على آدم؟ قال : أ ب ت ث إلخ . قلت : كم حرفاً؟ قال : ٢٩ حرفاً . قلتُ : يا رسول الله عددتُ ٢٨ حرفاً . فغضب حتى احمرّت عيناه . ثم قال : يا أبا ذر ، والذي بعثني بالحق نبياً ما أنزل الله على آدم إلا تسعة وعشرين حرفاً . فقلت : يا رسول الله فيها لام ألف . فقال : ولام ألف حرف واحد أنزله الله على آدم في صحيفة واحدة ومعه سبعون ألف ملك» .

قلت : وماذا نقول في من يعد الحروف ثمانية وعشرين ، ويجعلها على منازل القمر؟

قالت : ألِأجلِ أن تبقى الحروف على منازل القمر تريد إلغاء أكثر الحروف دوراناً على الألسن؟

أيّ شجن أثرتَ بي يا عبد الحق! والله إني لأحمل عليكم أيها الناس غيظاً أحاكمكم فيه إلى الله على ما فعلتم بي ، وأسأله بحق كل كراماتي أن يحاسبكم عليه .

قلت : مهلاً أيتها الألف العزيزة ، فنحن لا ننسى كراماتك ، ولا ننكر فضلك ؛ ونسألك الاقتصاد في التبجح ، والوقوف عند دائرة الحق . فقد زعمتِ أنك أكثر الحروف دوراناً على الألسن ؛ وهذا حق لا يلغي كوننا نستطيع أن نستغني عنك أحياناً إذا أحسنّا معرفة لغتنا . وقد قرأت أن قوماً في حضرة الإمام علي تذاكروا أكثر الحروف دوراناً على الألسن ، فقيل (الألف) ، فقال الإمام خطبة طويلة نـزعك من حروفها . وأنا أذكرك ببعضها :

«حمدتُ وعظمتُ من عظمتْ مننه ، وسبغت نعمتُهُ ، وسبقت غضبَه رحمتُه ، وتمت كلمته ، ونفذت مشيئته ، وبلغت حجته ، وعدلت قضيته . . إلخ» .

ونحن لا نريد أن ندخل معك هذا المدخل ، فهو لا شكّ يثقل عليك كما يثقل على القراء ؛ ولكننا أردنا أن نقف على حقيقتك . وأنا موافق معك على بحث الموضوع على مبدأ ديكارت . فلماذا تُمدّين في (عصا) وتُقصرين في (ضحى)؟

فتنفست الألف وقالت:

صبر جميل والله المستعان . أفبعد كل مناظرات أبي العباس ثعلب والمبرّد ، ومدرستي الكوفة والبصرة تأتي لتسألني هذا السؤال؟!

أما علمت أن هذا اختلاف لا شأن لي به ، وإنما هو شأن نحوييكم الذين أوغلوا في العِلّة والمعلول وضاعوا وضيعوكم؟

ألم تقرأ أن أبا علي الفارسي ، وهو عَلم من أعلام لغتكم عاش في القرن الرابع الهجري ، كان يكتب : رمىٰ مصطفى ثم ارتمى على الأرض.

هكذا:

رما مصطفا ثم ارتما على الأرض

ولكن لم يأبه به أحد . إذ قال الكوفيون إنني إذا وقعت ثالثةً في كلمة أولها مكسور مثل (العِدىٰ) أو أولها مضموم مثل (الدُّجىٰ والضُّحىٰ) أُرسم ياءً . وان البصريين لا يوافقونهم على ذلك ، فيكتبون الضحى (الضحا).

فاتّقِ الله يا عبد الحق ، واعلم أنني إن دخلت بي في هذا الباب فلن تخرج منه أبداً . وهو بعد كل اعتبار من وضعكم لا من طبيعتي.

قلت : أجرك على الله أيتها الألف ، فأنت في حياتنا مثل الشاة والنخلة ؛ لا شأن للأولى بالجبن واللبن ، ولا شأن للثانية بالدبس والحصير ، وإنما نحن نتصرف بنعم الله كما أتاح لنا ، وأنت من نعم الله علينا ، ولنا فيك حق مثلما لنا فيهما . ولكنني يا سيدتي في موقف يحسدني عليه الآخرون ، فما كلم أحد من أبناء جنسي حرفاً ، وسألـه عن حقيقته وتصرف أحواله . ولولا أن صاحبي الخطاط أتاح لي هذه الفرصة لما لَجَجت بالسؤال ، ولكنها فرصة إذا أفلتت لن تعود كما قال الشاعر:

كم من مضيّع فرصة قد أمكنت لغد، وليس له غد بموات

قالت : منذ متى صرتم تنتهزون الفرص ، وتهتمون بنصائح الشعراء؟

قلت : لنؤجل هذه المناورة قليلاً ، ولنبق في موضوعنا . ولنصرف النظر عن حذفك في بعض الكلمات ، ونسألك لماذا تزادين في كلمات أخرى دونما حاجة .

قالت : يا عزيزي . احمدوا الله على كون لغتكم العربية مختزلة ، وليس في كلماتها فائض من الحروف ، كما في غيرها من اللغات . وإنني أرجو أن يكون لك علم ببعض لغات الأفرنج مثلاً ، لترى كم حرفاً زائداً على اللفظ في كلماتها .

وأنا أيضاً أحمد الله على أنني لم أُزد في غير معنى إلا في كلمات لا تبلغ عدد أصابع يدك اليمنى . وأنا أوجزها لك هنا :

أُزاد في (مئة) فتكتب (مائة) . وقد وضعتُ هنا منذ أن كانت كتابتكم بلا نقاط . لكي يُميّزوا بين (مئة) و (منه) و (مَيّة) . وقد انتفت الحاجة العملية لهذه الزيادة منذ أكثر من ألف سنة ، وما زلتم متمسكين بها!

وأُزاد بعد واو الجماعة ، مثل : (قالوا) ، وأنا هنا أتلو الواو التي أُسند إليها الفعل لكي أدل على أنها (واو الجماعة) وليست (واو الجمع) التي تحذف بالإضافة .

فواو الجماعة مثل : (تابِعوا محمداً) .

وواو الجمع المحذوفة بالإضافة مثل : (تابِعو محمدٍ) .

وهذا واحد من تفسيرات قومكم ، ولسيبويه والخليل وابن درستويه والسيوطي وآخرين غيرهم آراء أخرى إذا انغمرتَ فيها لن تخرج سالماً . وأنا لا أخوّفك من هذا ولا أستخف به ، ولكنني أقول لك إن هذا الباب مفتوح على آراء واجتهادات لا حصر لها . فخذ ما يتيسر واقنع بالقليل ، وكن كما قال عبدالله بن طاهر لأحد ما دحيه :

فخذ القليل وكن كأنك لم تسل   ونكون نحن كأننا لم نفعل

قلت : شكراً لك على لطفك ونصيحتك . ففي ما تفضلت به كفاية لجمهور القراء ، ومن أراد منهم الاستزادة فيمكنه مراجعة الكتب اللغوية المتخصصة . ولنتحدث الآن قليلاً عن السيدة أختك .

قالت : الهمزة؟

قلت : نعم .

قالت : نحن أختان متحابّتان . حشرتمونا في سرير واحد منذ أن كنا طفلتين . وقد كبرت لغتكم ، وكبرنا معها ، وتجاوزنا سن الشباب ، وما زلنا معاً في نفس السرير.

قلت : وهل ضاق بكما السرير؟

قالت : شاعركم يقول :

لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها ولكن أخلاق الرجال تضيق

وهذا حق . فنحن مختلفتا المزاج والطبيعة ، والتزاماتنا وهواياتنا مختلفة تماماً . فأنا حرف صائت ، وهي حرف صامت ؛ وأنا من حروف العلة ، وهي حرف صحيح معافىً ؛ وأنا حرف أليف ، وهي حرف متمرد أحياناً .

ثم إنها حرف انتهازي ـ كما تقولون ـ وأنا حرف يميني ، وإن كان لا يعجبك هذا!

قلت : مهلاً يا سيدتي الجميلة ، لقد أزهقتنا السياسة في كل شيء . وكنا نظن أننا بمأمن عن تسييس الحروف ، فمن أين لك هذا الاطلاع في السياسة؟ وهل للحروف أحزاب مثلما لنا؟ ومن أي حزب أنت إذا سمحت؟ وأعدك بأن يبقى الحديث بيننا سراً فالمجالس بالأمانات .

فأغرقت الألف في الضحك حتى تكورت على نفسها كألف الخط الديواني وقالت :

ولماذا أنت مصعوق إلى هذا الحد ، وتخاف من ذكر الأحزاب؟ نحن كلنا متحزبون ، وأحزابنا علنية ، وليس بيننا حزب سري ، كما أننا لا نحتاج إلى إجازة .

قلت : يا ليتني كنت حرفاً!

قالت : إذن لأفسدت علينا سلامنا .

قلت : يا سيدتي ، هذه مقابلة لا مثيل لها ، وأنا أريد منك حديثاً مفصلاً عن هذه الأحزاب الحروفية ونشاطاتها ، عندما يسمح لك الوقت . ولكن نَوّرينا الآن عن موقعك الحزبي ، ولماذا لا تتحرجين من كونك يمينية ، وكون اختك انتهازية؟!

قالت : هذا من اصطلاحات صاحبك الخطاط ، وأنا موافقة عليها . فأنا يمينية لأنني لا أرتبط بأي من الحروف إلا من جهتي اليمنىٰ ؛ وأختي الهمزة ترتبط باليمين واليسار (كالهمزة على كرسي) . ولكن لها حالات تتمرد فيها على اليمين واليسار ، وتبقى مستقلة ، وهذا من أمراض الطفولة ، كالهمزة في كلمة (سماء) .

قلت : أنت أكثر وضوحاً في موقفك السياسي ، وإن كنت اختلف معك في الرأي ، وأكره تذبذب أختك الهمزة .

قالت : لا تنس أنكم أنتم الذين حشرتمونا في هذا المأزق.

قلت : إذا تجاوزنا المزاج والعواطف ، وعدنا إلى طبيعة كل منكما ، نراك حرفاً ليّناً صائتاً ، واختك الهمزة حرفاً يابساً صامتاً شديداً مجهوراً يخرج من أقصى الحلق.

قالت : هذا رأي سيبويه بأختي الهمزة ، ولأبناء جيلكم رأي آخر يقول إنها (حرف صامت حنجري انفجاري) ويسمونها (الوقفة الحنجرية).

قلت : لقد جعلها سيبويه أول الأصوات.

قالت : وجعلها الخليل آخرها ، ورسمها على صورة رأس العين ؛ وأراد لها بيتاً مستقلاً فلم تصغوا إليه.

قلت : كيف؟

قالت : أراد الخليل أن تستقل بشكل يناسبها ، فرسمها على صورة رأس العين ، وود لو تثبت على هيأة ، ولكنكم أهملتموها في الكتابة منذ ذلك الوقت ، حتى أن بعضكم وضعها نقطةً صفراء حيث جاء لفظها ، ولم تعترفوا بها رغم كونها ملء أفواهكم ، ولم تمنحوها جنسيتها كحرف ، ولم تعترفوا بكونها مواطنة عربية بالولادة . ولو فعلتم ذلك ، وأفردتم لها رسماً خاصاً بها كبقية الحروف ، تظهر عليه علامات الأعراب ، لأعفيتم أجيالكم من مشاكل رسمها.

قلت : وهل كان للخليل أن يفعل ذلك؟

قالت : ولم لا؟ لقد كانت كتابتكم في أول عهدها طريةَ العود ، وحضارتكم في بداية زهوها ، وكان ممكناً أن تأخذ رسماً مستقلاً يألفه الناس كما ألغوا النقاط وحركات الإعراب ، وهي مما ابتدع في نفس المرحلة.

قلت : ألا يمكن معالجة ذلك الآن؟

قالت : وكيف ، وأنتم دُوَل؟ وما يقترحه الخطاطون ينقضه علماء اللغة ، وما يقره اللغويون ينسفه الصحافيون ، وما يريده المربّون يضيع في الحلقات الدراسية ودهاليز الجامعة العربية ؛ وإذا تصدى أحدكم للتيسير اتُّهم بهدم التراث وتشويه الثقافة العربية!

قلت : وما رأي أختك الهمزة في كل ذلك ، ولماذا لا تشاركنا هذا الحوار؟

قالت : هي في الحمّام .

قلت : في الحمام؟

قالت : نعم في الحمام ، تزيل عنها غبار فوضاكم .

قلت : ولكن هذه مسألة تاريخية .

قالت : التاريخ كان أرأف ، وأصدق حساً . أمامي الآن كتاب حديث في تعليم الإملاء ، يضع للهمزة خمسين حالة كتابية : الهمزة في أول الكلمة ، الهمزة في آخرها ، في وسطها ، إذا سبقها كذا ، إذا لحقها كذا ، إذا وقعت . . . ، لا حول ولا قوة إلا بالله ، أهي حرف أم أبجدية؟!

أيمكن أن تكون شروط حرف واحد أكثر من ضعف مجموع حروف الأبجدية؟!

قلت : ولكن نحن المتورطون بهذه الفوضى .

قالت : ونحن؟ ألا تثيرون كره الناس لنا بما تفعلون؟

قلت : في الاعتبار الأخير يبقى هذا دليل حيوية وعلوّ همة لك ولأختك . ألم يبلغك ما قال المتنبي :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

قالت : أنتم تجرحون وتداوون!

قلت : ذلك خير من أن نجرح ولا نداوي . وقد كان بودي أن أقضي وقتي كله معك يا عروس الحروف ، ولكن صديقي الخطاط سيعود الآن ، وعليّ أن أختم هذه المقابلة النادرة . ولكنني قبل ذلك أود أن تدبري لي لقاءً خاصاً بأختك الهمزة ، وتختمي هذا اللقاء بكلمة توجهينها إلى القراء .

قالت : أدعوهم إلى الإلحاح على الكتّاب بإيجاد مخرج لأختي الهمزة ؛ وأقول للغويين : أعيدوا النظر بهمزة الوصل!

محمد سعيد الصكار

(باريس ـ ١٩٨٦)

فيليب لاكو ـ لابارت (Philippe Lacoue – Labarthe)

باترك هتشنسون (Patrick Hutchinson)

هولديرلن ومسألة الشعر*

* تنشر «مواقف» هذا الحوار بالاتفاق مع الصديق الشاعر باتريك هتشنسون الذي أجراه مع المفكر الفرنسي فيليب لاكو ـ لابارت، ونشره في عدد خاص عن هولديرلن من المجلة التي يَرْئِس تحريرها: «Détours d'Ecritures» (منعطفات كتابية) (باريس، 1987). ترجم الحوار محمد عضيمه.

س: عليَّ أن أسألك أولاً: لِمَ كتابك عن «المطلق الأدبي» ولِمَ أحسست بضرورة تأليفه في نهاية السبعينات؟

فيليب لاكو ـ لابارت: ـ نشر الكتاب في نهاية السبعينات، أما المشروع فقديم. كانت مجلة بويتيك (poétique) التي أسند إليَّ جيرار جينيت Gérard Genette إدارتها، قد خصَّصت في العدد 21 (1975) حيِّزاً كبيراً لمسألة رومانطيقية إيانا (IENA) وذلك تحت عنوان عام «الأدب والفلسفة» وكان الأمر يتعلق باهتمامٍ قديم حقاً.

أصل المشروع مزدوج. منذ بداية السبعينات انصرفنا، نانسي (Nancy) وأنا، للعمل على نيتشه أساساً وبالتحديد على «نيتشه الأول». أدركنا من خلل الترجمة وإعادة الترجمة والتعمّق في فكر نيتشه، ودراسة أطروحات كتاب «نشأة التراجيديا» أنه ليست هناك خلفية فلسفية عميقة أو ميتافيزيقية فقط، كما أشار إلى ذلك وبشكل رائع هيدغر، بل هناك أيضاً إنضاجٌ للموضوعات أو للأفكار الأساسية الناتجة عن «النظرية الأدبية» للرومانطيقية أو ما يشابهها.

يجب ألا ننسى أنّ هيدغر لم يلحّ كثيراً على الرومانطيقية التي كان نيتشه يصدر

عنها ، مما قادنا إلى أن نعرف شيئاً أكثر حول الموضوع ، وبالتالي قادنا إلى قراءة أو إعادة قراءة النصوص الأساسية . آنذاك بدأت نانسي بترجمة كتاب جان بول (Jean – Paul) «دروس تحضيرية في علم الجمال» الذي عرف بأنه كتاب تصعب ترجمته ، وأخذت أنا بالعمل على كتاب «La Lucinde» لفريديريك شليجل (F. Schlegel) الذي لم يكن يثير إلا اهتمام القلّة . كان من العيب في فرنسا وبعد خمسين عاماً على ظهور الـ ATHENAEUM ألا يكون قد نقل أو ترجم أيّ نصّ من هذه النصوص «المعيارية» المهمّة . وهذا ما يشكل جزءاً من الدافع الثاني لهذا العمل ، إذ بدا لنا وبسرعة أن غالبية الأفكار المسيطرة في فرنسا منذ أكثر من خمسة عشر عاماً ، إن لم يكن قبل ذلك (منذ النجاح الهائل للرواد) ، كان يمكن إرجاعها بدقة إلى الرومانطيقية ، والرومانطيقية الأولى . ولم تكن القضية قضية تاريخ أدبي أو تاريخ أفكار ، فالجميع يدرك ببساطة أنّ للروّاد جذوراً تاريخية ، بل كانت المشكلة تكمن في معرفة الميدان الفلسفيّ أو الميتافيزيقي الذي تتأصل فيه مقالة «الحداثة» . وهنا وجدت حالة من الاستعجال تساوي الإجراءات الفلسفية والسياسية الحازمة ، التي كانت «الطليعة» تمارسها على مجموع «الآداب» إذا أردنا الحديث بالطريقة التقليدية : في أية فلسفة للأنا الفاعل تَجسَّد المقال «الحديث» حول الفن والأدب والنص؟ من أين كان يمكن الحديث مثلاً عن الاكتفاء الذاتي أو التشغيل الذاتي ، أي التوليد الذاتي للنصّ إن لم يكن انطلاقاً من مفهوم العمل ـ الفاعل (الأثر ـ الفاعل) الذي ينبجس مباشرة من الرومانطيقية؟ أعني من المثالية الألمانية ، أي من لحظة جدّ محدودة للماورائية الحديثة؟

كانت هذه أهمّ اهتماماتنا الأساسية ، وربما كان هناك اهتمامٌ جانبيّ يتعلق بالحديث عن هيدغر : ما أردناه هو الوقوف على المسافة والاختلاف بين هولديرلن والرومانطيقية ، بالمعنى الذي قاله بنجامين (Benjamin) : هولديرلن كالمركز السريّ ، إنه مشرق هذه الحركة التي ، مع ذلك ، لا ينتمي إليها ، لكن هذا كان يتطلّب عملاً آخر تماماً.

س : ـ هل تستطيع أن تسهب أكثر حول وضع هولديرلن المركزي واللامركزيّ في آن وحول اختلافه عن رومانطيقية «إيانا»؟

ج : ـ من الصعب الحديث ببساطة عن هذا الموضوع ، إذ أنّه يتطلّب دراسةً متأنية ودقيقة ، ويستحيل الحديث عنه من الخارج . لكن يمكنني أن أعيدك إلى ما كتبه بينجامين : إنها الصفحات الأخيرة من كتابه حول «مفهوم «النقد» في الرومانطيقية الأولى وقريباً يترجم إلى الفرنسية . لا يعني هذا أنني لن أتحدث بل سأحاول تحديد بعض الأشياء قليلاً .

يمكن أن نلاحظ ما يلي: في العقد الأخير من القرن الثامن عشر ولدت نظرية في الأدب (وهذا هو الحقل الذي يهمنا على الأقل) أي وجدت فلسفة للفنّ وليس فقط «جمالية» معينة (نظرية في الذوق) إذ أن الفن بالنسبة إلى الرومانسيين هو الأدب بامتياز وقبل كل شيء. وفي «إيانا» تكوّن مفهومُنا الحديث عن الأدب. لا ينتمي هولديرلن بالطبع إلى دائرة «إيانا»: أقام هناك بعض الوقت وحضر دروس فيخته (Fichte) وقرأ كالرومانسيين جميع أنواع الأمالي أو المُسْتَنسَخات (Polycopie's) قبل الأمْلية ـ الرسالة التي كان يوزعها أو يبيعها فيخته لطلابه. وربما التقى هناك بأقرباء لأخوة شليجل (صوفي ميرو Sophie Mereau، مثلاً). كانت «إيانا» تعني بالنسبة إلى هولديرلن أستاذه شيلر (Schiller)، أستاذه على أكثر من مستوى.

لم يتحدث هولديرلن نهائياً عن الرومانسيين، وكل ما يمكن قوله هو أنّ مشروع المجلة الذي أعده بعد عودته من «إيانا» والذي من أجله طلب مساعدة شيلر، كان ردّاً على الـ «Athenaeum». ولا يمنع هذا من القول بأن عمله «النظريّ» في تلك السنوات، مهما اتّسم بالأصالة (ورغم طابعة الاستهلالي) يتقاطع مع أعمال الرومانسيين: يبحث مثلهم عن فكرةٍ ما أو تصوّر ما للفن أو الأدب، وكان التوصل إلى ذلك التصور يتم من خلل نمطيّة الأنواع (الملحمية، الدرامية، الغنائية) أي من خلل إعادة تكوين الفن الشعريّ الأغريقي الأفلاطوني والأرسطي. لم تكن «النتائج» التي وصل إليها هولديرلن هي نتائج الرومانسيين نفسها (فنتائجهم) كانت مختلفة كلياً رغم ممارستهم للأعمال الجزئية ـ المقاطع ـ أو بسبب هذه الممارسة، غير أنّ المشروع في قسمه الأعظم كان واحداً ومن الطبيعة نفسها. كان توقف هولديرلن عند الإغريق يتّسم بعمقٍ مختلف تماماً وبشموليّةٍ هي الأخرى مختلفة، وعندما يصل إلى نتيجةٍ ما كما في «ملاحظات» حول ترجمة سوفوكليس كان يتقدّم كثيراً «تنظيرات» الرومانسيين، لا بل استطاع أن يتفوّق على شيلنج (Schelling) وهيغل من بعد. كان طموحه يتجاوز حقل النظريات أو حقل الفن الشعري والمفهوم الحديث للأدب وإن كان قد أسهم في تكوينه، لا يكفي وليس في المستوى الذي كان يتصوره هولديرلن تحت اسم Dichtung أو اسم Kunst.

يجب، من جهة أخرى، ألّا ننسى بأنّ هولديرلن كتب رواية، وربما أدرك في بعض الأوقات على الأقل بأنّ شيئاً ما يتحرك مع الرواية، ولا أبالغ إذا قلت بأنه أدرك سيرورة الرواية إلى حدّ أنّها سوف تمثل قمّة جميع الأنواع المتفرّقة للفن الشعريّ القديم. لكن يجب أن نضيف فوراً بأن هولديرلن لم يكن يرى بأن الرواية أو أيّ شيءٍ آخر يمكن أن يمثل

نموذج «العمل الأدبي المطلق» .

علاوةً على ذلك ، تحتذي رواية هيبريون Hypérion النموذج التقليدي ، أي الرواية الأدبية اللغوية على شاكلة روسو . وإذا كان في لفظة «Roman» كلمة Rome أي اللسان الروماني والرومانية وربما الفنّ الروماني ، فإن «هيبريون» هي من الإغريقية بحيث لا تكاد توصف بأنها رواية بالمعنى الذي كان الرومانسيون يعطونه لهذه الكلمة .

على صعيدٍ آخر ، كان هولديرلن ، وهنا أيضاً سيبقى جوابي بطبيعة الحال خارج الشيء ذاته ، واحداً من أهمّ مفكّري ذلك العصر الغنيّ جداً ، إن لم يكن الأهمّ . وربما كان عصره أهم العصور الأوربيّة منذ الإغريق . وعندما نقول «مفكر» فذلك يعني أنّ هولديرلن شارك في إنضاج المثاليّة ومنطقها الخاص أو أنطولوجيتها : الجدليّة . تشهد على ذلك علاقاته الحميمة مع زميليه هيجل وشلنج والمراسلات التي تمت بينهم خير دليل أيضاً إذ كانت فكرية وعملية بالدرجة الأولى . كانت بداية هولديرلن الفكرية بكليتها جدلية ـ تأملية ، فقد بدأ نظامه الخاص ـ (الشعرية أولاً ، لكن بوصفها تتضمن فلسفة التاريخ أو انطولوجية معيّنة بشكل خفي) ـ باجتياز «خطوة ما بعد كانط» والتي تحدث عنها هيدغر محتذياً بذلك حذو شيلر . ولم يكن الوحيد في اجتياز هذه الخطوة بل اجتازها مع هيجل وفيخته وشلنج ، كذلك فعل شليجل الذي أشار هيدغر إلى نظريته الـ Witz مؤكّداً بأنها تنحو المنحى نفسه . وفي هذا الاتجاه أيضاً كان يسير نوفاليس (Novalis) . ذلك هو الجيل الذي خلق المسيرة التي كانت الفلسفة تريد بها أن تحقق نهايتها . ومن جهة أخرى يمكن التوضيح بأنّ شيلنج هو صلة الوصل في هذه القضية بين هولديرلن والرومانسيين . وما زلنا حتى الآن نَتناقش حول صاحب المخطوط الذي وجد بين أوراق هيجل والذي نشر في بداية القرن تحت عنوان : «أقدم برنامج منظّم للمثالية الألمانية» . إنه مكتوب بخط هيجل ، لكن قد يكون لشليجل ,ولا نعلم إذا كان هيجل قد سجل فيه بعض ما قاله هولديرلن أو شلنج . وتشير آخر المعلومات إلى أنّ الأمر يتعلق فعلاً بشلنج وحتى هذا الأمر يبقى موضع الشك .

إنني على قناعةٍ تامة بأنّ هولديرلن نفسه أثار وأَخْمدَ في آن وبشكل «هدّام» كما يقول هيدغر ، «الأنطولوجيّ» الذي أسهم في تكوينه : فكتاباته ومحاولاته الأخيرة ، الملاحظات حول سوفوكل أو شرح بندار (Pindare) قبل كل شيء ، قصائده الأخيرة (أو التنقيحات الأخيرة لأعظم قصائده) هذا كله يفضي إلى فكر خارق وجديد تماماً . وقد استطاع هيدغر اكتشافه ، وأعتقد أنّ بنجامين اكتشَف ذلك بدرجة أقلّ . أما أنا فلا يمكنني أن أتكلّم حول ذلك وحول طريقة ارتجال الشعر والكلام «من بعيد» . حاولت قول شيء بهذا الصّدد وذلك

عندما ذيّلت ترجمته لكتاب سوفوكل (Antigone) بترجمتي . لكن أدرك تماماً عدم كفاية هذا الأمر ، أو ربّما يكون عملي نوعاً من الإشارة إلى أنّ أعمال هولديرلن تبلغ أوجَ الغنائيّة وليس هناك في التقاليد الغربيّة ما يعادل فهمه للأغريق (أو بالتحديد فهمه للعلاقة بين الأغريق و «الغرب») . ولا يتعدّى ذلك أن يكون إشارةً وتوضيحاً وهنا يجب البحث فعلاً .

س : ـ ما تكون بالتحديد طبيعة الاختلاف مع هيجل؟ ألم يكن في نية هذا الأخير تأسيس دولة قانون شفّافة يتطابق فيها العقل مع ذاته في حين تقوم رؤية هولديرلن على وجود إنسانية متعدّدة تتصالح بالشعر والغناء؟ لقد كتبت أنت نفسك :

«الهدف عند هولديرلن ذو طبيعة موسيقية» .

ج : ـ قد لا أصوغ الأشياء كلها بهذه البساطة . صحيحٌ أنّ هيجل يَرى أنّ الله المطلق الفاعل أو الذّات العليا كمثل الروح المطلق : الفلسفة ، لكن أيضاً الدولة . والعلاقة بين هذا وذلك ليست بسيطة ، ولا أعتقد بأننا نستطيع في عقيدة الدولة دفع المنظومة (système) إلى أوجها . أمّا عن هولديرلن فكأني بك تشير إلى المقطع الثامن من قصيدته (Friedensfeier) التي تُعَدّ من أصعب قصائده :

ما أكثر ما لديه منذ الصباح
ومنذ أن كنّا حواراً ونحن يسمع بعضنا بعضاً ،
مُبْتَلًى هو الإنسان
لكن قريباً جداً ، نصيرُ نشيداً

لكي نفهم ما تعنيه لفظة «نشيد» (Chant) لا بد من أن نفهم أولاً ما تعنيه لفظة «حوار» (Dialogue)، ولماذا يحدّد هذا الحوار جوهرَ الإنسان .

تلاحظ جيداً أهمية أسئلة كهذه ، أسئلة تطرّق إليها هيدغر بكثير من الحذَر ، إذ لا يمكن أن نجعل تلك الكلمات كلمات سرّ أو كلمات مفاتيح ، ولا يمكن الاستفادة منها لِخلق تناقض بين هولديرلن وهيجل . وَلنعدْ إليها قليلاً :

منذ أن كنا حواراً ، يشير هذا إلى الجوهر التاريخي للإنسان ، فما العلاقة التي يمكن أن يقيمها هذا الحوار ، سرّياً ، مع الجدل والجدلية؟ كلا ، إن كنت قلت إن «الهدف» عند هولديرلن ذو طبيعة موسيقية» (ترى هل كتبت هذا تماماً؟) فقد كنت أفكّر بطريقة تركيب القصيدة لديه وبما كان يسميه هو نفسه «حساب» العمل الأدبي . كذلك كنت أفكّر برباعيات بيتهوفن التي بدت لي قادرةً على تلبية اهتمامات شبيهة باهتمامات هولديرلن : «سيُقال

الكثير حول ذلك» . كلّا ، إذا كان هناك اختلافٌ بين هولديرلن وهيجل فإنه يقوم أساساً على ما عرف عند هيراقليطس بـ : «المختلف في ذاته» ، أي يقوم على جوهر الشيء ذاته L'essence du même (جوهر الجَوهر) كما يقوم أيضاً على التشابه والتماثل.

من غير الجائز في الواقع ، أن أجيبك هكذا . فمثل هذه الأسئلة يحتاج إلى إجابة مفصّلة وشاملة . غير أنّ الظروف لا تتيح ذلك الآن . وكلّ ما يمكن أن أذكره هنا ما يلي : لا بدّ من البحث في العلاقة بين الـ Mimesis (التشابه إذا أردنا) ، والحقيقة (Aléthéia بالمعنى الذي يفهمه هيدغر) ، وربما لم نبلغ النضج الذي يسمح لنا بالتفكير في موضوع كهذا.

س : ـ لكن في هذه التركيبة Synthèse اللامفهومية «التي تقود إليها المقاربة الموسيقية . تقول في مقدمتك لكتاب هولديرلن : «أناشيد ، مراثٍ وقصائد أخرى» : «لكن الشعر في ذلك يتناقض مع وسيطه ، اللغة» . . . ألا نصل بذلك إلى تجاوز المنطق الغربي بل حتى الجدلية؟

ج : ـ أنت الآن تُقوّلني أشياء لم أقلها . لقد رأيت من المفيد والضروري أن يُقدَّم للقارىء الفرنسي تعليقٌ يعارض ما كتبه أدورنو Adorno ، وكان لذلك أسباب سياسية عامّة جداً ، لكن السياسة كانت سياسة «داخلية» بشكل ملموس : نعم بدا لي من العدل أن يسمع صوت آخر حول هولديرلن (حول الفن الألماني وبالتالي حول قضية ألمانيا بالذات ، أي قضيّة أوروبا) ، صوت آخر غير صوت هيدغر الذي سيطر في فرنسا طويلاً . ولا يمنع هذا من القول إنّ أيّة قراءة لهولديرلن ليست في مستوى قراءة هيدغر . عندما قدمت نص أدورنو وجدتني مَسوقاً إلى متابعة أفكاره النقدية الأكثر ملاءمة ، وقد أصاب الحق عندما ربط «التركيب» الهولديرليني بالموسيقى على الرغم من أنه أراد من ذلك تعليق «الآلة» الجدلية عند هولديرلن وتوقيفها عن العمل ، مما لا يعني إطلاقاً تجاوز الدياليكتيك ، وإذا كان لدى هولديرلن فكر لم يعد جدليّاً فذلك يعني أنّ هذا الفكر لا يزال محكوماً بالجدليّة . في هذا ، بالأحرى ، يجب التفكير.

س : ـ مع ذلك استعدت نقد أدورنو لهيدغر آخذاً عليه أنه تناول مؤلفات هولديرلن بوصفها نصوصاً فلسفية؟

ج : ـ كلا . . . لا أستعيد ذلك النقد على أساس تَبنّيه ، وإنما أشير إلى المسألة التي يطرحها . صحيحٌ أنّ هيدغر ينزع إلى عزل الأقوال «الحكمية» ـ كما يقول أدورنو ـ في قصائد هولديرلن ، لكنه لا يكفّ عن تأكيد الفرق بين الشعر والفكر ، وهنا مشكلة حقيقية إذ

أن شعر هولديرلن شعر «مفكر» (Pensante) لأسباب كثيرة ، منها أنه ينطلق من تأثيرات شيللر ولأنه أساساً بعيد بالمعنى الجذريّ لكلمة غنائية الإغريق العظيمة ـ بندار أو سوفوكل ـ أي الغنائية التأملية ، ما قبل سقراط . إنّه شعر يَتّسم قوله ومضمونه بطابع فلسفي (أو تيولوجي) غير أن الأمر لا يتعلق بألفاظ فلسفية منظومة شعراً ، ولا توجد أية غاية تعليمية . بتعبير آخر ليس هناك فكر نظم شعراً بل هناك فكرٌ مَصوغٌ أساساً شعراً : إنه الفكر ـ الشّعر أو العكس . فضلاً عن ذلك ، قد تكون الأعمال الفلسفية الكبرى قصائد عظيمة : مثلاً ، نقد العقل الخالص لكانط ، فينومينولوجيّة الروح لهيجل . ليست القضية أن نعرف ما إذا كان الفكر يتيح المجال للشعر ، بل هي أنه عندما يفكر الفكر بشكلٍ حقيقيّ وعميق ، أفَلَا يكون شعريّاً بالضرورة؟

بهذا المعنى كان هولديرلن عميقاً جداً ، ولا أعلم إذا كنا نستطيع أن نجد بعده معادلاً . ربما هناك محاولة من الطبيعة نفسها عند هوبكنز (Hopkins) وعند كولردج (Coleridge) . (بالطبع ، يجب تقييم فحوى العلاقة التي كانت تربطه بالمثالية الألمانية) . في ما يتعلق بفرنسا واستناداً إلى قواعد أكثر رومانطيقية يمكن أن نجد على الأقل في البداية بودلير ورامبو ومالارميه أيضاً ، لكن هل تمكن المقارنة؟

ولذا يجب أن ننظر بجدّية إلى مسألة الفكر داخل الشعر كما فعل دريدا (Derrida) بالنسبة إلى مالارميه، ويبقى أن يُفْعَل الشيء عينه بالنسبة إلى بودلير ورامبو وآخرين (رغم الإشارات الموجزة لهيدغر) . والواقع أن كل شيء يجري كأننا لا نعرف أن نقرأ الشعر.

س : ـ ينطوي مشروع هولديرلن ، كما هو الشأن عند الرومانطيقيين الألمان ، على عمق ميتافيزيقي ومسيحيّ في آن . ألا نميل إلى نسيان أو تجاهل هذه الخلفيّة عندما نقارن بين الحداثة المعاصرة وحداثة الرومانطيقيين؟ مثلاً : عندما نتحدث عن مطلق النص أو النص المطلق ، فهل يتعلق الأمر بالنص كمُطلق أو بالنص كعمل عن المطلق أو بدخول المطلق في التاريخ؟

ج : ـ معك الحق بالنسبة إلى الشقّ الأول من السؤال ، وهنا شيء مهمّ للغاية : أعتقد أنّ السبب في ضعف الحداثة الأساسيّ ، في فرنسا على الأقل ، راجعٌ إلى عدم اهتمامها بالتاريخ ، أي أنّه راجعٌ إلى الانطواء «المغرق في الذاتية» ، أعني الغودة إلى الذاتية (المعيش) رغم كل أنواع الإنكار والنفي ، وأعني الاعتقاد الميتافيزيقي ، مادياً كان أو لا ، بنوع من استقلالية العمل الأدبي أو النصّ ـ الذات ، ذلك هو صدى الرومانطيقية : فإمّا أن تكونَ الذات ـ الفنان هو نفسه العمل الأدبي وإما أن يكون العمل (أو ما يحلّ محله) هو الذات ، أي غَنْدَرة (Dandysme) أو شعر يُفكّر فيهما بوصفهما نتاجاً ذاتياً ونظريّة في

الإنتاج الذاتي . لا نجد في هذا كله ، أيّ مكان لفكر التاريخ ، ويتجسّد الفراغ أكثر ما يتجسد في الحقل الذي تسيطر عليه تاريخانية Historicisme ذات صبغة ماركسية . فموضوع مهمّة أو وظيفة الشعر الذي جعلته «الرومانطيقية» الفرنسية في القرن الماضي مدرسيّاً أقْصِيَ تماماً ، ومع ذلك كانت الغنائية تمارس وتتحرك جوهرياً على هذا الصعيد : وقد أدرك كلٌّ من ماندلستام Mandelstam وسيلان Celan شيئاً حول هذا الموضوع .

س : ـ كيف تفسّر ظاهرة التقليل من شأن الشعر ، ولأيّ شيء تسند غياب الشعر الذي لم يعد له الحقّ أن يتحدّث بلسان حاله وباسمه؟ لكن ، ألم يتنبّأ هولديرلن بذلك؟

ج : ـ ما قلّل من شأن الشعر ورصيده هو أنّه أراد أن يكون «شعرياً» وذاك أقبح الأشياء . وفي الحال ابتعد الشعر ذاته عن الشعريّ ، ولعل ذلك من الأفضل إذ يجب أن نبحث عن شعر هذه الأيام في كتابات كافكا أو باتاي Bataille مثلاً ، أي في ما ندعوه نثراً ، أو في ما كان هولديرلن نفسه يسمّيه «البساطة» أو الاعتدال (Sabriété). وإذا كان شعر «الشعراء» لا يجرؤ اليوم أن يتكلم بلسان حاله فلأنه في الحقيقة لم يعد لديه ما يقوله ، أو أنّه يقول أشياء هزيلة ومضحكة . من المؤكد أن الجرأة الريادية لعبت دورها لكن الجنون «الشعريّ» كان قد بلغ الأوج . إنّ ما يشكل خطراً على الفن الحديث هو الفنّ ذاته . إرادة الفنّ أن يكون فنّاً حديثاً وتصنّع الجماليّة وادّعاء الفنية تعني تجاهل أن جوهرَ الفن ليس بحد ذاته وبمفرده شعريّاً ، وأنّ جوهر الشعر ليس بحد ذاته وبمفرده شعرياً . الفنّ لا ينتظم بذاته كما لا ينتظم هكذا بالجميل ، وإذا انتظم بشيء فإنما بالحقيقة ، أي بكل ما هو شيء آخر وبكلّ ما هو غيره ، يعني ، على حد قول «سيلان» ، بالتعبير الشائع للكشف عن المجهول . هذا تماماً ما يؤهّل شعر هولديرلن للحديث عن الإلٓهيّ وتاريخ البشر.

والخطر الآخر بالنسبة للفن هو التهوّر في تحديد ما ينتظم به : تهور فلسفي وديني وسياسي ، كمثال قديم يعد فاغر الرّمز لهذه الحالة ، ويقدّم التاريخ الحديث لأدبنا أمثلة مشابهة : هناك التهور الماركسيّ ، وهناك العودة إلى التهوّر الكاثوليكي . الخلاصة هناك أنواع متعددة من التهور البسيكولوجي .

س : ـ أودّ أن أسألك عن الفروق المتصلة بالعمل الأدبي عند هولديرلن وشليجل ونوفاليس ، إذ يبدو لي أنه وإن كانت نقطة الانطلاق الميتافيزيقية والنظرية قريبة جداً ، فإنّ الطرق ليست واحدة في ما يتعلق بالعمل الأدبي؟

ج : ـ بلا شك ، غير أنّ هذا صعبٌ ومعقّد جدّاً ولا سيما إذا علمنا أنّ العمل الأدبي عند هولديرلن ونوفاليس لم يكتمل . بعد وفاة نوفاليس لا نستطيع أن ندرك إذا كان العمل

الذي كان في ذهنه (كانت لديه فكرة عظيمة جداً عن العمل الأدبي أو العمل الكلي) سيكون المنظومة ذاتها، أي الموسوعة كما يوحي بذلك الكثير من الإشارات. على أيّ حال لم يكن لهذه العملية أن تتمّ لا من ناحية الغنائية (أناشيد من أجل الليل Hymnes à la nuit)، ولا من ناحية الرواية (H. d'Ofterdingen) ولا من ناحية النصوص التلقينية (مثل Disciples à saïs) لكنّ تقدير الأمر ليس بهذه السهولة إطلاقاً. حتى في ما يخصّ شليجل ـ لكي لا نبتعد عن الرومانطيقيين بالمعنى الخالص ـ تسيطر عنده فكرة العمل الأدبي وتبلغ أوجها في النقد الذي يصاغ على أنه إتمام الأعمال الأدبية أو النقد الذي يسبغ عليها صفة الإطلاقية. لكن في الوقت نفسه قد يكون شليجل أول من جرب ما يسميه بلانشو (Blanchot) «البطالة» (désoeuvrement). أفكر خصوصاً بـ (La Lucinde) أي بجعل الرواية رواية «ساخرة» أكثر مما أفكر بـ «المقاطع» الخاضعة لجدليّة الكلية (جدليّة المنظومة).

إنّ رواية (La Lucinde) نَصّ يقوّض ذاته بوعي تامّ، ولا ينطبقُ هذا إطلاقاً على نَصّ هولديرلن. هناك أيضاً تهديم قد يكون واعياً، ولكن بمعنًى غامض وغريب تماماً: الجنون أو ما يُسمّى بالجنون. هناك، على أيّ حال نوعٌ من الانكماش دون أن يعني ذلك غياب «العمل الأدبيّ»، إذ من المحتمل أوّلاً أنّ هولديرلن لم يتوقّف عن الكتابة (فقط القصائد التي أنتجها وأعطاها أنقذت من الحريق الذي أصاب بيته في الثلاثينات)، ثانياً لأنّ ما كتبه بعد اعتقاله ينتمي بالتأكيد لمفهوم العمل الأدبي حتى وإن كان بعض تنقيحاته للقصائد الكبرى يقوّض ظاهرياً التركيب والمنطق، أو حتى وإن كانت القصائد القصيرة حول الجنون ذات الطابع التكراري والقادرة وحدها على الحديث عن الفصول تتّسم بالبساطة أكثر مما هي مهدِّئة، وليس هذا من قبيل التندّر أو الطُّرْفَة، مما يتضمّن بشكل تجريبي معنى ما نسميه «العمل الأدبي L'oeuvre». في النصوص الأخيرة التي كتبت قبل عام ١٨٠٦ حول بندار أو سوفوكل، تأمّلٌ فعليٌّ في العلاقة بين الفن والطبيعة، وهناك كما في الفن الإغريقي قلقٌ حقيقيٌّ لجعل «حساب» العمل الأدبي (يستخدم لفظة حساب Calcul) أمراً ممكناً. هناك أخيراً عناصرُ كثيرة وضَعها في سبيل تشييد فنّ «حديث» ـ فن غربي وطني أو «قومي» (National) وكانت ترجمته عن الإغريقية ـ بالمعنى الذي يفهمه هو ـ جزءاً من هذا المشروع لكنه لم ينجزها إطلاقاً. وبقي أمامه عمل كثير من أجل ذلك، غير أنه حاول باستمرار، على حدّ علمنا. نجهل تاريخ القصيدة التي كتبها ويبلنجير (Waiblinger) نثراً في روايته (Phaêton) واسمها «في الأزرق المعشوق». تتحدث القصيدة كثيراً عن أوديب «الغريب» في بلاد الإغريق (الغربية) وعن العلاقة (بلا علاقة) بين الإنسان

والله ، كما تتحدث عن شكل العالم وعن أمورٍ أخرى كثيرة : هذه الأشياء كلها تندرج في إطار الخط المستقيم «لملاحظاته» حول سوفوكل ، لكن بشكل أسمى وأرفع . إنها إشارات وعلامات يستضيء بها العمل الأدبيّ في طريقه التي يجب أن يسلكها . . ويستحيل هنا التوسّع حول الموضوع الذي ربما يحتاج إلى تحليلٍ أدقّ.

س : ـ تعتقد ، كما يبدو أنك تريد قول ذلك ، أنّه لا بدّ ، لكي يُفْهَم هولديرلن ، من قراءة بندار وسوفوكل . ألا يمكن القول على صعيد آخر بأنّ هولديرلن يثير المسألة الحديثة للترجمة؟

ج : ـ نعم ، لا بدّ من أن يكون قرأ الإغريق والتّوراة أيضاً ، لأنّ تكوين هولديرلن الثقافي تكوينٌ لاهوتيّ . والتأثير التقويّ الروحيّ بما في ذلك الأسلوب مهمّ جداً.

وفي ما يتعلّق بالترجمة فنعم أيضاً ، لأنّ أحداً في عصره لم يفهم ما كان يفعله . فشليجل كان يجد ترجمة هولديرلن لسوفوكل سيئةً للغاية وأفضى بذلك لهيجل الذي ربما كان أكثر حذراً لكنه لم يكن أقلّ عداءً للترجمة ، إذا تأمّلنا في ما تقوله فينومينولوجية الروح في أنتيجونا (Antigone) أو في التراجيديا أو في الدّيانة الإغريقية . إنّ بنجامين وهيدغر أول من اعترف ـ طبعاً مع اختلاف في وجهات النّظر التي تصطبغ بالاتفاق الخفيّ ـ بأهميّة وعظمة أن يترجم على طريقة هولديرلن وذلك لسببٍ واحد على الأقلّ هو أنّ هولديرلن لم يقصد نقل المظاهر في النص (أي ما يقوله النص) بل الباطن : بمعنى ما يقال دون أن يلفظ أو ينطق . من هنا الخرق الشديد للنصّ ، وهو خرقٌ ولّد معنى أصيلاً وحديثاً تماماً . وهكذا ترجم هيدغر الإغريق : الأمر الذي يفترض ترجمة باطنيّة للإغريقية تنقل عبر اللّغة ، ما يسمّيه هيدغر باللاّمفكّر فيه L'impensé . إنّ فكرتنا عن الترجمة وممارستنا لها تخضعان لهذه الرؤية التي تفرض إعادة تكوينٍ حقيقيّ لفكر اللغة ولتحديد اللغة في جوهرها.

س : ـ كي نعود إلى مشكلة العمل الأدبي ، إلى تحقيق هذا العمل فيه ومن خلاله في آن ، ألا يمكن القول وبشكلٍ من الأشكال إنّ هولديرلن أخطأ خطأً فادحاً هنا ، أي هنا تكمن مرضيّته إذا قارنا الأمر بمفهوم الـ Athénaeum للمقطع.

ج : ـ لست مقتنعاً بذلك إطلاقاً : أولاً ، أنا غير متأكد بأنّ المقطع الرومانسي يشكل عملاً أدبيّاً أدنى أو أقلّ مستوى من النشيد أو المرثاة . ثانياً ، إذا قبلنا بتعريف «الحديث» على أنه إبطالٌ بالمعنى الذي يفهمه بلانشو ، فهذا يعني أن غاية العمل الأدبي لم تهمل ، بل العكس هو الصحيح.

س : ـ أفكر بعض الشيء بالملاحظات التي كتبتها في مقال حديث العهد حول قصيدة لبول

سيلان تشير فيه لتور (Tour) بالقرب من توبنجين (Tubingen) حيث كان قد التجأ هولديرلن في السنوات الأخيرة . وبصدد هذه القصيدة تتحدث عن الفصاحة الفائقة التي أحس بها بول سيلان كشيء يغمره كما غمر الشاعر هولديرلن ، تتحدث عن فيض القول والنشيد؟

ج : ـ هذه مسألة أخرى تماماً ، إذ ليست الفصاحة مجرد قضية قول . إنها قضية فيض بالمعنى الصوفي للفظة . الإفراط والمغالاة (بالمعنى المأساويّ) ناتجان عن العلاقة أو بالأحرى عن الرغبة المباشرة جداً بالآلهي وباللامتناهي وهذا يستغرق وربما يكون قد استغرق هولديرلن . ومن هنا وسواسه بالمعيار أو بالنهاية : فالغربيون ، والغروبيون (Hespériens) يجب عليهم في الحركة التي ينبغي أن يقوموا بها لامتلاك ما هو خاص بهم والتي هي عكس الطبيعة الحماسية والصوفية عند الإغريق ، نقول يجب عليهم أن يعودوا إلى الأرض وفقاً لقانون الانقطاع الكلي عن الآلهي (لأن ذلك هو المعيار بالتحديد) ـ مما يعني على الأقلّ معاناة المحدودية (Finitude) . إنّ حركة مماثلة في الفنّ هي التي تفرض فكرة البساطة الرصينة ومفهوما لِلّغوي ربما لم ندركه بعد ، كما تفرض مفهوماً لتنفيذ العمل الأدبي ، أو حسابه . وهذه الحركة هي التي جعلت هولديرلن يقتدي بنماذج جدّ محدّدة أو جدّ دقيقة في ما يخصّ النوع ، بالعروض (علم نظم الشعر Prosodie) وبالأصوات والنبرات كما كان يقول . كان عمله في التأليف والتركيب يتسم بالدقة والصرامة الكاملة وكان يتميز كليّاً عن الكتابة العادية والبسيطة . ويبدو أن هذا يناقض تيار «الحديث» (صحيح أن هولديرلن «كلاسيكي» بامتياز ، بشكل من الأشكال) ، لكن ما «الحداثة» التي يرفضها ويعترض عليها العمل الأدبي؟ ولو قلنا لجويس بأنه لم يكن يصنع عملاً أدبياً لتساءلت أنا شخصياً عما يمكن أن يكون جوابه . . .

س : ـ في مقالك عن بول سيلان تشير إلى نزعة سردابية (Cryptique) في الشعر المعاصر (الفرنسي على الأقل) ، إلى ما تسمّيه «سهولة الحديث الهائلة» . ولعلنا نقول أن نوعاً من الشكلانية المعاصرة لا يروقك ، هل لأن هذه الشكلانية تَبْقى ، وبطريقة مختلفة لكن بالعظمة نفسها ، أدنى من الحداثة التي أسسها هولديرلن والرومانطيقيون الألمان؟

ج : ـ نعم بالتأكيد . لكن لم أكن أفكر بالشعر الفرنسي المعاصر فقط ، بل كان الأمر يرتبط بالعودة إلى الذاتية المفرطة التي تحدثت عنها في البداية . وهذا لا ينفصل عن الشكلانية . لنكشف الأشياء قليلاً : إذا كانت القضية المطروحة علينا هي أن نقول العدم وألا يكون لدينا أيّ شيء للقول فذلك ليس جواباً وأقل من جواب أيضاً عندما «نُسَرْدِبُ ونخفي» هذا اللاشيء ، أي عندما نحوّله إلى شيء خاص . إنّ نزعة السيرة الذاتية العامة

جداً والمنتشرة جدّاً لا تعني حرفياً أيّ شيء على جميع المستويات ، ولن أقول أيّ شيء عما يقابلها الذي هو أكثر غموضاً : ترتيب وأحكام الحداثة ـ اللاّحقة . إنها هروب مزدوج أمام ما ينبغي قوله وما لا نعرف تحديداً عنه أيّ شيء . إنها تنويعات بارعة قليلاً أو كثيراً على «نهاية الفن» في حين أنّ السؤال الوحيد هو أن نعرف فيما إذا كان الفن ممكناً للمرة الأولى . وكانت هذه القضية هي سؤال «اللحظة» الرومانطيقية وكانت أيضاً على عمق آخر قضية هولديرين . والمسألة نفسها التي قد تكون عدّلت وحوّلت لا تزال أمامنا . إذن ، ليست القضية أن نعود ، أن نرجع إلى الرومانطيقيين ، وإلى هولديرلن ، بل هي أن نبقى في العلوّ نفسه قدر الإمكان .

س : ـ أعيد صياغة سؤالي : ألا يتيحُ هذا الاهتمام الذي توليه لإحياء الرومانطيقية الألمانية وهولديرلن ، أن نعيد من جديدٍ طرح السؤال حول مسألة دور الشعر ووظيفته التاريخية؟

ج : ـ لنقل الأشياء مباشرة وبخشونة : ما سماه الغرب فَنّاً إنما هو الدين . بسرية أكثر : «العلاقة» مع الآلهي . ولهذا وجدت اليهودية دوماً متّسعاً من المكان في الغرب . القول إنّ الفنّ هو الدين (وهذا كما تعلم هو طرح هيجل في ما يتصل على الأقل بالفن الإغريقي ، لكن الرومانطيقيين وهولديرلن يرون الشيء نفسه بطرق مختلفة) ـ لا يعني القول إن الفن العظيم كان «تابعاً» في الماضي للدين دوماً ، بل يعني على وجه أصحّ أنه يتعذّر التّفكير في الدين نفسه بغير الفن . وينطبق هذا رغم كل شيء على الدين المُوحَى بما في ذلك المسيحية بوصفها «ديناً» . عبارة «المرور بالفن» رديئة جداً ، لكن للتعبير عن الشيء ينبغي كثير من الوقت : أعيدك إلى ما يقوله هيدغر عن الفن اليوناني في «أصل العمل الفني» (تمثال الله ليس تصوراً له بل هو الله نفسه . . . إلخ . . .) أو إلى فكرة الـ (Aura) عند بنجامين .

لا أعرف في أيّ نَصّ ، ولعلّه الأورغانون الصغير ، يقول بريخت شيئاً ما مثل : حينما قيل إن المسرح هو وليد الاحتفالات الطقوسيّة فكلّ ما قيل هو أنّه نتج عنها ، وهذا هو قول بريخت على وجه التقريب . أعجب كثيراً ببريخت ، لكن قوله هذا ليس أكثر من تصفيةٍ حاسمة للمسألة . ذلك أن قضية الفن الحديث الأساسية لا تكمن في كونه «مُنْعتقاً» من الدين كما يقال أو في كونه لا يبلغ علوّ الدين . الفنّ والدين معاً لم يكونا في علوّهما المحض ، وعظمة الفنّ الحديث كلّها ـ هشاشته أو فوضاه ـ هي في محاولة الإجابة عن هذا الوضع الذي لا سابق له : أي الإجابة عمّا سمّاه هولدرلن هروب أو انسحاب الآلهة ، «غياب الله» . فإمّا أن يكون الفن قادراً على الإجابة عن مثل هذا الغياب ، أيْ أن يكونَ

الفنّ ذاته وإمّا أن يكونَ هيجل محقّاً عندما يقول : الفنّ «شيءٌ مضى» . تلك هي القضية التي جابهها هولديرلن بقوّة كما جابهها رامبو أيضاً على طريقته الخاصة . إذ كان لهما أكثر من بودلير أو مالارميه ـ كلّ بأسلوبه الخاص ـ موقفٌ من الدين ، لكن موقف هذين الأخيرين اتّصف بجرأة أقلّ . ربما كان ذلك يعود إلى الخوف من الخاصية التي تحطّ من شأن الرضى «والإلحاد» الحديث . ليس مستحيلاً أن نتغلب بشجاعة على هذه العقبة . لننظر إلى سيلان (Celan) : إن كتابة «صلاة إلى لا أحد» في ديوان «وردة اللاّأحد» كانت تتطلب شجاعة لا تصدق لإنتاج مثلها اليوم . نعم شجاعة ـ شجاعة هائلة . إنها بالتأكيد قصيدة بطولية ، أي غنائية بلا شك ، وفي الفن الحديث نجد بعض الحالات من هذه الطبيعة : كافكا ، باتاي ، أو الأقرب إلينا ـ الأبعد مثل بلانشو (Blanchot) . بعبارةٍ أوضح نجد جميع هؤلاء الذين يمتلكون شجاعة الشّفافية ، إذ يكمن هنا المعيار الحاسم .

س : ـ هناك سبب آخر لهذا الاهتمام المتزايد ، ألا يعود ذلك إلى وجود أزمة في النماذج النظرية للأدب اليوم حتى ولو لم يُفصح عن هذه الأزمة بشكل صريح؟

ج : ـ لستُ متأكداً من وجود أزمة ، لكن لديّ انطباعٌ معاكس . «النماذج النظرية» تروج أكثر من اللازم . في السّتينات وُجد وبسرعة شديدة عددٌ هائلٌ من الأطروحات «النظرية» وصراع قاس على المسرح الثقافي ولا سيما الجامعي في ذلك الوقت . كان هناك انفجارٌ في النّشر : أي تحالفٌ ضمنيّ بين النشر الذكي والجامعة المتمرّدة . لقد انتشرت هذه الأطروحات النظرية في فرنسا ، وعرفت ذيوعاً شديداً في الخارج بشكل خاص ولا سيما في الولايات المتحدة . ولا يجوز نكران أيّ شيء من هذا لكن لا بدّ من أن نلاحظ أن هذه الحركة لم تعد خلاّقةً بل هي تراكم كما يُقال . وذلك مقبولٌ هنا إلى حدّ ما أو يمكن قبوله هناك حيث يوجد دورانُ حركةٍ هي على أهبة التوقف الآن .

أميل إلى القول : ما يجب تأزيمُه هو هذا العمل الجيد في الحركة وهنا الضرورة الملحّة ، لا من أجل لذة تأزيم ما هو جادّ بل لأن فرضيّات ما يسمى «النظرية الادبية» هي الآن موضع التساؤل ، أو موضع تفكيك من ناحية الحتمية الفلسفية . ولكي نقول الأشياء ببساطة كاملة : يصحّ هذا أيضاً على التجربة : إمّا أنّ هذه الأخيرة يفكّر بها بوصفها تجريبياً وأما أنها كذلك بوصفها اختباراً ، وبهذه المسألة يرتبط النقاش الخاطىء حول ما بعد الحداثة . إنه نقاش بلا معنى ولا يهمّ أيّ شخص ، نقاش يغلق نور البدء به : هذا هو قانون «ما بعد الحداثة» المزعومة ، قانون السّوق : ليس لنا أن «نُسوّق» وفقاً لقانون السوق . لا علاقة لهذا القانون مع ما يخصّنا أو مع ما يلزمنا أو ربما له العلاقة كلها دون

دراية منه هو نفسه . نحن فاشلون وهذا بذاته علامة خلاص .

س : ـ لا بأس ، لكن حين كنت أتكلم على النماذج النظرية كنت أفكر بمعنى أكثر اتساعاً ، أي بأزمة المذاهب الكبرى ، سواء بالعلوم الإنسانية ، بالسوسيولوجيا ، بالماركسية ، وربما بالفرويدية نفسها اليوم . كنت أتساءل عما إذا كان هذا لا يسمح لنا بإعادة طرح السؤال حول أساس الشعر أو دوره ، أي حول ما أخفته هيمنة العلوم الإنسانية وبينها الألسنية . ألم تُتِح البنيوية مثلاً بروز تفليصات تتعلّق بخالق العمل الأدبي ، ألم تقلّل من شأنه؟

ج : ـ علينا أن نميّز : الأزمة ـ إن أمكن القول الأزمة ـ لا تمس ما يسمى «بالعلوم الإنسانية» بشكل متساو . وما تسمّيه «المذاهب الكبرى» فذلك شيء آخر ، إنها على كل حال وظيفة أخرى للعلوم أو للتكوّنات النظرية التي تطمح أن تسمى علوماً والتي تحتفظ من جهة ثانية بقدرتها على التحليل . أضف إلى ذلك أن كلمة «المذهب» ليست الكلمة التي سأستخدمها ، لكن العلوم المعنية ـ الماركسية مثلاً والتحليل النفسي أيضاً ـ لا تنفصل على الأرجح عن رسالتها الإيديولوجية إن لم تكن دينية محضة . وفيما يخص الايديولوجيات فإنّ الأزمة الأكثر بروزاً هي أزمة الماركسية ، وهي أزمة سياسية بشكل مؤكد إذ لا ترتبط بما اكتشفه «المثقفون» مؤخراً عن الطبيعة الحقيقية للاشتراكية بل بواقع أن جميع الثورات الأصلية في هذا العصر (بودابست ـ بولونيا) تناقض الماركسية . إنّ ما كان يقوله النقد الثوريّ الجذري منذ زمن طويل (الاشتراكية أو التوحّش) ، الأحواليون Situationnistes) قد انتهى ليُسمع من جديدٍ حتى ولو أنّ «المثقفين» لم يفهموا منه شيئاً كبيراً . أفكّر ببعض المسيرات الشعاريّة ولا سيما الطليعية : دورة ماويّة للتخلص من الستالينية والانعطاف «يساراً» وهذا نوع من المعجز ـ ثم «دعوة» إلى موضوعات جاهزة تخطاها الزمن تاريخياً وفلسفياً (الدين ، حقوق الإنسان ، الليبرالية ... إلخ ...) ، هذا دون أن أشير إلى الكشوفات الأسلوبية عبر البلاغة الجدالية في بداية هذا القرن . ولذا أقول : إن كانت الماركسية في أزمة أكيدة فلست موقناً أنّ هذه الأزمة قد درست بشكلٍ حقيقي . والمسألة هي أن نعرف العنصر الذي أصيب فعلياً بالماركسية بغض النظر عن نجاحها وعن انفصال «المثقفين» عندنا عنها ، ونحتاج إلى وقت للتفصيل في سؤالٍ كهذا ، وكل ما يمكن أن نلاحظه هو أنّ الذين يتصدون لهذه القضية نادرون جداً . ففي فشل الماركسية يتحرك شيء مرتبط بالتفكك التكنولوجي للميتافيزيقا، ولم تعد التقنية في انتشارها الحاليّ بحاجة إلى «الرسولية» الماركسية ، إذ ربما تحولت صورة العامل أو نموذجه ـ لكي نستعير تعبير جونجر (Jünger) ـ إلى عقبة .

وبالعكس ، ما لم يصبح كذلك حتى (الآن) هو الصورة المنافسة أعني : أوديب ، صورة الرغبة ، أو بالتحديد فاعل الرغبة . لا أعرف إذا كانت أزمة التحليل النفسي التي سَرَّعها في فرنسا غياب لاكان أو أماط اللثام عنها ، تتجاوز كونها فرنسية ، لكني لا أظن إذ لم يقدر لاكان عميقاً ورغم جهوده كلهاأن يمنع تحول التحليل النفسي إلى إيديولوجية اجتماعية ، ايديولوجية (الذات) الفاعل (المُفَرْدَن Individualisé وبالتالي المجزّأ) في مجتمع السوق . هذه قضايا أشير إليها هنا بسرعة شديدة .

أعود الآن إلى سؤالك حول «أساس الشعر» . إنّ هذه الأزمات الكبرى غير مهمة ، إلا إذا نظرنا إليها بوصفها أزمات التاريخ نفسه ، وأعني بذلك أولاً : أزمة فكرنا عن التاريخ . لقد استطاع التحليل النفسي أن يلعبَ دوراً في إنضاج المشروعات النقدية أو النظرية إزاء الأدب مما لا يجوز نكرانه . غير أنّ الماركسية لم تلعب أيّ دور أو كان دورها ضعيفاً ولذا ترك ماركس مسألة الفن معلّقة لأنه اعترف بسرّه الصعب بغض النظر عن الأفكار الرومانطيقية التي كان يعالج بها الفنّ والأدب . أما البنيويّة ، يعني علوم اللغة فهي ليست ميتة . يمكن لهذا القطاع المعرفي فيها أو ذاك أن يكون متأزّماً وهذا لا يحول دون استمرارها . أن تكون هذه العلوم اللغوية قد بسطت بعض المسائل كمسألة مبدع العمل الأدبي مثلاً ، هذا صحيح ، لكن لا ينكر إلا بصعوبة ولا أهمية كبرى لذلك . أكثر أهمية ودلالة هو انسحاب الكتاب أنفسهم إزاء النماذج التي تقترحها هذه الأنواع من العلوم . هذه الأنواع كانت منذ فترة غير طويلة تمارس دورها بوصفها علماً جمالياً يبرمج الأشياء . وهذا يقل اليوم شيئاً فشيئاً .

س : - أليس هنا بالضبط يتدخّل هولديرلن ، ولذا أصبح مهمّاً بشكل جذري بالنسبة إلى عصرنا إذ يتيح بطريقة نموذجية طرح مشكلة استقلال الكاتب وبخاصة الشاعر ، استقلاله عن مأساة تمرّده الجذريّ ، ولا يكفّ سؤاله «لِم الشّعراء والكتاب . . . .» عن لفت انتباهنا . . .

ج : - في صِياغة سؤالك نفسها ما يعيدنا ، كما يبدو لي ، إلى الأسطورة الهولدرلينية . بالنسبة إليّ ، إذا أردنا أن نأخذ هولديرلن بجدٍ ، فلا بدّ من التحرر من الأسْطُور (الميت) . فهولديرلن ليس قطعاً شخصية مختلفة . فكره ، أي شعره هو موضوع التساؤل شرط أن نفهم أنّ المسألة ليست مسألة الشعر هكذا بشكلٍ غامض وعامّ .

س : - هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ألا يسمح لنا هولديرلن ونتاجه ، ولا سيّما تأمله الذكي والنافذ حول الإغريق ، أن نطرح مسألة الغنائية ، ونرتّبها بشكل مختلف . لكن هذه الغنائية بوصفها نوعاً ذاتياً ، أليست أحد الأسباب في جعل الشعر «أقلية» في العصر الحديث وفي التضييق الذي أثقل عليه كثيراً؟

ج : ـ إن هولديرلن هو الوحيد الذي فكّر في الغنائية بما يخالف كونها نوعاً ذاتياً . وهذا يعني أنه لم يوافق على الاحتقار العام للحديثين في ما يخصّ التحديد القديم لأشكال الكلام الشعري ، (ومن ثمّ لأنواعه) . إنّ أفلاطون لم يقل قطعاً إن الغنائيّة نوعٌ ذاتي : أولاً ، لم يكن يتكلم على الأنواع بالمعنى الذي نصطلح عليه اليوم ، ثانياً : لم يقل بالتحديد شيئاً عن الغنائية . ما تسميه «بجعل الشعر أقلية» يتحمل مسؤوليته الرومانطيقيون والتحديد الذاتي للغنائية . لكن الشعر هو أول ما تهالك إلى التبعيّة لمثل هذا التحديد ، إذ استُعبِد للتعريف الذي أُعطيَ له .

س : ـ لكي نلخّص ، فأنت تلحّ على القول إنّ هولديرلن الذي يبدو لنا اليوم والذي حرّر من الأسطورة يتقدمنا كثيراً .

ج : ـ إن جميع الأعمال الأدبية الكبيرة في الماضي تتقدمنا ، لا أعمال هولديرلن وحدها ، واللغز الذي تمثله نتاجاته على وجه التحديد هو أنّ هذه الأخيرة تتقدّمنا ، بشكلٍ خاص .

(ترجمة **محمد عضيمة/باريس**)

أحمد معلّا

نصوص ورسوم



بينما يرتعد خصر البحر بين فخذيك
تأسرك فراشة .



نمْ هنيئاً أيّها القطُ العجوز
ثمّة شعراء يكتبون لكَ فئراناً سمينةً .

نم قرير العين أنت أيضاً
فسيأتي من يرفع رأسك
علىٰ سنٍّ رمحه .



هي ذي المدينة ترسم للسماء أسنانها
كل خيط مطر يُهاجمُ
سنّارةً في طرفه . . .

الهاتف يرنُّ في غرفتي منذ ساعات .



غسلت أمي الخُبّاز
أعطت فرنكين لأختي الصغيرة وأرسلتها إلى المدرسة،

حضّرت لنا طعاماً
ألبَسَتْنا كما لو كنّا في عيد
ثم جَلَسَتْ عارية تراقب

بعينين حزينتين حلم والدي الصغير.



بينما تمخر سفنكم عباب الوقت بسَكينَةٍ
ستبتذلكم الأمكنة ؛
قراصنة من طباشير وعيون بللّوريّة ،
بشمس من مصباح كهربائي .



مُلقىً على كتفٍ
أو على سعفٍ، سيّانَ . .
أنتظر السفر.

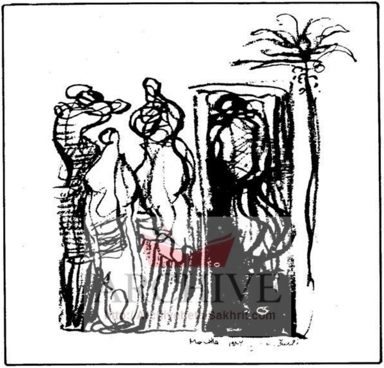
أشجاركِ الثكلىٰ تهدهدُ الفراتْ:
نمْ إنّها خطوات أحمدْ.

لم تفقد الأرض بعد الجاذبيّة.



بيته الأزرق يظهر بين التلال
جثّة نفختها الشمس؛
بيوتهم غصن رمّان يجفُّ بأقماره
ويذوي دون أن يثير الانتباه.

من لم يركب الطائرة
لن يعرف أنّ ثمّة أوطاناً دائمة الشموس.



ارتفعْ ثمَّ اسقط
متْ وأنت تتغير
اِبتكرْ وأنت تعشق

في كل الأحوال
تعال أقبّلك قبل أن تفعلْ
أيّاً من هذه جميعاً .

ـ أرى رجلاً ينتصبُ حقلاً من البنفسج .
ـ أين ترىٰ هذا؟
ـ هناك في الفرضة بين الشجرتين .
ـ لا أرىٰ شيئاً!
ـ قدماه إلى أعلى ورأسه في الأفق .
ـ أَقُلتَ ترىٰ؟
ـ خسارة ، أقولُ رأيت .

○○

كعادته
يفرشُ الليل سجادته أمام بيتنا
وينكبُ والدي يرتق نجومها
بخيوطٍ من فضة .

وكعادته أيضاً
يتقدم الصباح كانساً النجوم المطفأة .
والزجاجات الفارغة .

○○

في كل فجر
يغسل والدي وجه المتوسط المريض
الملقىٰ على كتف سورية .
مع أنني أسمع فرنسيين يقولون :
قدما المتوسط ملقيتان في الشرق .
«أما آن لهذا الفارس أن يترجّل» .

رجاء عالم

نصّان

١ ـ عورات الرواشين.

جدّي أغلق داره القديمة على الصور:

ابنة تفرِق ورق اللوز عن الحصى..

ابنة تعتصم بفرع نَبْق بعد أن شجّت رأسَ الذكر الوحيد.. (أناثٌ نسل جدّي).

الابنة الثالثة تتقوّس على حفرة.. تنغلق الحفرة على فانوس شاحب.. وأصابعها تحوم حول الضوء، تغزل بأجنحتها كوفيات مقصّبة.

ابنة جدي الكبرى تبيع وتثري. عشرة قروش تساوي الحفنة من أجنحة.

وحده جدي الثري، ولا يغلق ولائمه، وفي عماء. أغلق داره من: حجرة. وفناء، وشجرة لوز وشجرة نبق، ونزح...كان قد اطمأن لتشييدٍ جديد.

■

عمود دخان دار جدي الجديدة.

العمود قد يتمخّض عن مارد: هو جدي. حتى الموت تيقّن من ذلك: إحتاجَ لتقطيعه قضمات صغيرة.. تسلّمناه شريحة شريحة، وما زلنا بانتظار أن ينقشع الدخان عن جدّي المقاتل كُلاًّ.

نتمنى كثيراً للأرض أن تبتلع رجالها، وشيوخها خاصة فكيف يُفتَقدُ جدّي بهذا اليقين؟

■

قائماً لا يزال: سبعة طوابق، برواشين سبعة. لكل طابق مئزره الخشبي ستر. . . .

سبع عورات وابنة جدي الوسطى تُعمِّر أعلاها. (عُتِّقت هناك): هكذا قالوا، إذ الوسطى ما غادرت الدار إلّا ثلاثاً:

يوماً لِزَوْج. متحصّنٌ وجهها بخنادق البثور، ومبسوطٌ وجهه بالبقايا ذاتها وما هادنته.

الوسطى «نظرٌ»، وواحدٌ هو.

وليس فيه ما يُرى:

لا بشر أطلّوا منه.

ولا هو ينفرج نافذة،

ولا تلجه باباً.

نفحة لا تهبّ. حائط من دار جدّي «هو»، ليس فيه ما يُعثر.

وليس منها ما يُكنز.

وأخفق. . أخفقت. . فما فاح لمقاربتهما غيرُ البرد.

عادت الوسطى لطبقة جدّي السابعة، تأْتزر الروشان السابع.

■

في الثانية: غادرتْ للحرف. .

(التضاريس ـ تعلّمتْ ـ هي جسد الأرض يصعد يهبط أنّى عصفَ به العنفوان. الرقم: المفتاح، والأبواب: حروف. محرَّمةٌ هي الحروف). والوسطى تهِن.

كلمات تشتبك في قاع عمودها الفقري. أرواح الكلمات اقتتلتْ. . والوسطى تتوزع بين الكلمات المكتوبة، والكلمات الملفوظة على لسان جدّي.

الوسطى تخور فتنهمر أينما اتفق. . ساقاها انحـازتا لإعـلاء شريعة جدي. . . إذ في مدينة كهذه ليس سواها يدوم.

■

في الثالثة: خرجت للمصحّ قَفَصاً.

■

نعود لبدايات الأقفاص:

الروشان: قرين ابنة جدّي الوسطى. خلفه أقامت وبه:

كانت دار جدي خاضعة على أقدام طريق مشقوقة، جيئة وذهاباً.

و«الوسطى» معلقة بالطريق إذ يغور، تلمحه أول ما ينتصب ـ من أعلى الشمال ـ حتى يغيب في شقّها الأيسر ببشر ومنائر، وأذان مؤذنين، وحجيج، وحجارة صبية اتخذوه ملعباً. يفرغ دلوه فقط في شقٍّ منها: ها هي تجلس له بجسدٍ موارب. ويدخلها، لا تبلغ الذروة فتخرج للعراء، ولا الطريق يملّها فيميل لسواها.

وبجسدٍ موارب تجلس لِلرّصْد: شقٌّ للحركة على الطريق، وشقٌّ أيمن للدار، وللضوء المعتّق، ولما جاء في تعاليم جدي.

■

دهرٌ، الوسطى مواتٌ إلّا من النظر:

ثلاثاً غادرتْ وعادتْ، أسلمتْ للطريق يذوب في شقّها الأيسر. فقط الطريق. لا حيّ من مدينة ابنة جدّي الوسطى غير الطريق.

■

جدّتي عرفتْ وأسلمتْ للسيد ذاته:

جدّتي إذ أعلنتْ ـ أخيراً ـ شلَلها أسجوها. اختارت قادعة الروشان. ومن حجرتها الشاهقة قطعوا بجسدها حركة الطريق الحيّة وانتظروا أن تحيا.

وكان الموت ينبع جذوراً منتعشة، صلبة، ومن قاع ظهرها المصكوك لسقف جدّي.

ثم كانت الجذور شجراً،

وجدّتي تسرح في غياضه،

كانت الصلاة هاجسها:

يدٌ هلامية ـ وما نجح هاجسها في تحرير المزيد ـ يدها في الهواء:

فتحت صنبوراً وهمياً واغتسلت. .

من جهة «الحركة» توضأت لتصلّي. .

طهرتْ.

رفةٌ بالعين: ركوع . .
رفةٌ: سجدتْ . .
رفةٌ ماتتْ.

■

تبقى ابنة جدّي الوسطى ـ وبشقّها الأيسر ـ انفردتْ بالحركة. وما عادتْ تُزار/ تنبض من شقّها الأيمن.

■

قلنا: في خروجها الثالث كانت قفصاً.

ساقها اليمنى انطوتْ على ذراعها اليمنى:

رسما دائرة، انعقدتْ بتعاليم جدّي/ والرطوبة/ والصمت/ والوحدة والحُجب/ والإحباطات القلبية.

يسراها كانت لا تزال تسرح بحركة الطريق.

■

عقاقير،
تلاوات،
أطباء وشيوخ . . .
وحُملتْ «المعطّلة» الوسطى لدار جدّي:
الشطر من جهة الحركة يحيا . .
السطر من جهة الدار مات.
الرُقية:
إيصاد الرّوشان/
وللدّار ـ في دهر ـ أن تولم بالشقّ الأيسر.

٢ ـ الرمّالة

«الجليلة» على الطريق. للنقاب على وجهها لون طحلب أخضر. انسلّت الجليلة

بأطرافها الصقيلة من برونز خالص، ورصدتْها الدور المنقّبة بـالرّواشين. خلف الرّواشين تنقّبت نسوة بتنهدات الحسرة: (تلك امرأة مرغوبة، وتفرّا!).

أطراف أصابع الجليلة زرقاء من ماء. اللّفح البارد يجلدُ بقاعها المطلّة من هلاهيلها. وقفت برجل، وقفت كمن تنتظر عطيةًعلى أقمطةبين ذراعيها. تحت الأقمطة تدفّاً ثعبان مائي تهدهده لصيقاً لجسدها. عِلقتْ برجال وما علِق بها أحد. ما عرفوها من المِزق!

■

السلطان: حدّثيني عن موكب عرسك القديم.

الجليلة: (في قفصها من زمرّد أخضر) سار به المهرّج «قشمر بن غمرة» بسيفٍ خشبي لوَّح وركعت السراري.

السلطان: لي كل حرائر الأرض، ولي أنتِ. سأزفّكِ لفراشي في مواكب من لحى. كل الأرض ستقف نخّاساً وتسلمك لي بلا عقد.

(طرقعت ضحكة مكتومة خلق باب.. لسعت الضحكة السلطان.. بيديه الكريمتين لطَمَ مغاليق الباب، كل مغالق الوجوه التي اصطفّت خلف الباب تتلصص. وما عثر على التي ضحكت).

■

هَمَسَ الثغرُ برائحة اللّبن. هي جارية حديثة: (ألا يرى السلطان أن الجليلة لا ترخي النقاب؟). كلّ الرجال أرختْ أذنابها في الحضرة. فقط النقاب، وخلف النقاب ـ آمن السلطان ـ أنه يحبس النحس.

تثاءب: (تحفةٌ في أقفاصي). جَلَدَ رذاذُ فم السلطان الخاصةَ بحكاية.

الجليلة: (تحفة، أقسم النخاس أنها على صورة الجليلة. مولودة في كل مكان هي جليلتي.. صُبّت في كل حجر. أنظروها ـ وعَرَضَ على الخاصة قفصها من زمرّد ـ وبأصابعها تنسج الموت كما الجليلة تلك. أنظروها فأسبغها على أعدائي المقرّبين).

إرتعدت الجارية الحديثة تداري شكّها: (تُرى، ما ينتظر السلطانَ خلف ذاك النقاب؟)

في الداخل أقضّت ذكراها السلطان، في الخارج ـ معلقةً على رواشينه ـ قطّبت المملكة. ذبَّ تقطيبتها، فعادت المملكة حوصلة دجاجة طافحة بالحَبِّ.

(يا جليلتي، يا ماشطة موتي. كيف هجرتِ وقد انعقدتْ لي بنحسكِ بلادٌ وبلاد؟ أنا السلطان لا ملجأ لكِ منّي إلّاي!).

الجمعة الجامعة! أمر السلطان فلُطمت الرواشين على وجوه الوصيفات الحرس المتلصّصة. هو يوم قصاص. الحوصلة انفرطت وردة، وفي القلب نهض المحكوم. هو المحكوم الألف في تهمة عشق الجليلة الفارّة.

جسد السيّاف منغرسٌ بسيفه في عنق المحكوم. أما الرأس ـ وقد طار ـ فاستوى في الهواء لا يحطّ. ومنتصباً جسدُ السيّاف، مرخياً سوالفه الطويلة من ذيول الأكباش والبغال. و«الرأس» في الهواء ويرسل ظلَّه. ستة ظلال للجهات الستّ. ومن الظلال تكوّرت رؤوس وانفلتت في الجهات. وانفلت السيّاف زبداً بطفح خلفها. والحرس يحاصرون الزبد فيطغى، حتى ضلّ ألطريق وقد استخلصوا سيفه. بلا سيف كان لسان السيّاف ينوس بين جوفه والهواء.

■

قطع السيّاف طريقاً بعيدة. لعاب السيّاف ـ لا كلعاب المقتول ـ أحمر ويسيل على الشريان الأسود. ما عربة مرّت على شريانه لتزدري حاجزه. أقام كسيراً تحت عمود فانوس. الفانوس تغيّب أيضاً. لسان السياف ينوس، اعتاد لعق السيف. وحده ماء السيف يخثّر الفائر في جسده، فيعود بشراً سوياً لا يقتل.

اللسان ينوس. وجاء رجال، وأقاموا. تمنطق السيّاف بأنشوطة من رجال ستة. . . و.

(ـ ألن ترتوي؟ كم رجلاً قتلتَ؟!)

انعغمر لسان السيّاف في جوفه وطلع، تسع مرّات انغمر وطلع بتسع درجات متفاوتة من الملوحة. وارتعدت أجساد الحلقة لأقدام القتلى. تسعة شدَّهم السيّاف مع رفاقه الستة حول جسده.

(ـ من كل بلاد جاء مضاجعٌ للجليلة. أينما ثقفوها أخذوها. وما ارتدعوا للعقوبة يسنّها السلطان!)

(ـ ليس. . لمخلوق. . أن يؤوي. . مغضوباً عليها. .)

(ـ ها هي في سوالفك من ذيول الأكباش والبغال. نلمحها، في جلدك المرقّط بحبيبات القشعريرة. فما حكم من يؤوي المغضوب عليها؟)

(تكثرون من إستحضارها على هذه الأرصفة القذرة ـ بصقَ خامسهم ـ تكثرون من حشرها في الإلفة بيننا والسيّاف. .)

(كلّهم عاشق للجليلة) وشدّهم على خاصرته متلجلجاً، متحصِّناً من سخط السلطان. كان السلطان جدّ مختلف: فقَدَ حتى الآن ماشطة الموت وسيّافه.

■

على عروشها خوتْ عقدة البلاد الكالحة. ولا جناح بعوضة يبرق. هي ليلة ثقيلة. وتمرّ الجليلة المنقّبة بالطحلب في هلاهيلها بحلقة السبعة. وكانت أصابعها تمشط ثعبانها المائي وتستجدي. مكفّنةٌ رؤوس السبعة بالحمرة، وكانوا قد دجّنوا الغضب بحلقتهم وأقاموا يستذكرون قتلى السلطان.

(ـ مربوط لنهاية سيفك هو الموت. كما ناقة الجليلة. يا آخذاً بزمام الناقة أنت هو: قشمر بن غمرة. .)

ونصّبوه مهرِّجاً للجليلة. قلّدوه دبّوساً خشبياً، وجلودهم المرقّطة بالقشعريرة. والجليلة ترقب لا يعرفونها.

(ـ قشمر بن غمرة. سنحشد عرساً، وستمتطي قصبتك، وتطلب الجليلة لخدرها، فتدخل في جمع، تشير هي فتقتلْ. .).

ولسان السيّاف سُعِرَ. كانت النشوة قد ذهبت بعقله. ضرب بيديه الهواء وخرج بزمام امرأة. كانت تنتهي للعمود الذي غاب فانوسه. اليد تتحسس العمود كما حرم الجليلة. وانطلق صوت السيّاف الذي لم ينطق قبلاً: (ـ أُحدِّثكم عن جليلتي وما وُهبت من حسن. النعيم الجحيم/ المنقّبة بالموت. من ذا الذي يبلغ فيخترق الحجب فيبترد بالثغر؟).

وخارت ثيابٌ بالرغبة. وطُوِّحت رؤوس للنخّاس ثمناً للجليلة المصبوبة في عمود مهجور.

السبعة يقتتلون على العمود، والجليلة خلف نقابها تنتظر أن تمتدّ إليها يد مريد. لحظة توارتْ اقشعرّت جلودهم. (إسرافيل نفث في بوقه نفثة). أضمروا نفثته الباردة. لململوا فزعهم عاقدين العزم على الخروج للنبش عنها.

■

عينٌ على كل ثقب، وحرسٌ على كل عمود، أيدٍ، وفروات ترصد موكب المريدين السبعة.

(يُقتل المحصَنُ في عشق الجليلة)، والسبعة حصانتهم تجاعيد من جوع، من خوف ومن عرق. كيف لمُحصنٍ أن يجرؤ فيهبَ رأسه لماشطة السلطان؟

■

تعاطى تلامذة الزوايا أخبار الجليلة. وخفية عن شيوخهم والحرس سكروا. تنادموا في الحصى. وقع موكب الجليلة إذ خرجت عروساً لليعرب حسّان.

تصحَّر الفتيان: (شواظ من نار! من ذا يتسلّح بالخطايا فيهوي للدرك الأسفل من ذاك النقاب، للعذاب المقيم من زبـانيته، لينفى ويُبعث يفنى!). (خلّوكم من ذكـر الشيطانـة. رجيمٌ مُبطنُها، وتجري بالموت. العنوها، ذهبتْ أول ما ذهبتْ بالملك اليعرب، ثم تكفَّل نحسها بكليب العشير. . . . لا يكذب التاريخ!).

(كليب الأمير كان الموت قد أسبغ عليه شرف منازلته. صالحه على أن: يتواتـر كلُّ على وجه الجليلة عقداً من زمن، ثم. . وإذ حـان دور الموت أخـذ كليب بردُ الـرشفة من الكأس ذاتها، فأقلع عن الشرب والحياة. . .)

فحّ التلامذة بحقائقهم وانتصبوا. . .

■

(المهرّج قشمر بن غمرة، الراكب على قطعة من قصب، الحامل دبوساً من خشب، الآخذ بزمام السبعة ومن سار بركبهم، يطارد رائحة امرأة، في كل ما تقع عليه عيناه تفوح، ومقتول هو المتلبِّس بالرائحة): حذّرت الأمهات أطفالها تعاطي الطُرق.

(يـا الجليلة القتّالـة، حطّي، .حطّي. . . تحتَسـوالفي الـطوال من أذنـاب البغـال، دسستُ لك أميراً. حطّي يا الجليلة فما أبقيتِ من السيوف والقبائل). ويرقّط عواؤه الأجساد في ركبه، يعرفه الصغار فيفرّون. ألف برقعٍ وبرقعٍ من موتٍ وضع ورفع ولا وجه للجليلة حطّ.

■

وإذ لاحتْ لتلامذة الزوايا انحطّوا عليها. نصبوا زاوية درسٍ تحت قـائمٍ من خشب الصندل. والصندل يفوح، والعتم إذ رفعوا راياتهم نبشوا عن الشيطانة في جسـد الجليلة، وإذ ما بلغتْ دلاؤهم لها قاعـاً، نصبوها على الصندل رجيمة، .

(إجعلوها تصرخ) نَفَسٌ واحد انتصبَ من حلوقهم جميعاً. (أبلغوها ولـو بصرخـة).

صرختها الكفيلة باختراقهم حتى الرعشة. أيقنوا أن: لا بد للضحية من صوت. ولا بد من الصوت لتركع. ولا بدّ من الركوع ليرتووا.

(اسقوني.. اسقوني) أشرعتْ أجسادهم ممصّاتها الصغيرة، لا تُحصى.. (اسقوني) وراياتهم تنوس، وبئر الجليلة تغور وتتصحّر. مطرٌ من الأيدي البكر حصى/ بـألف ناب وناب نهشها المطر. نقرة نقرة أخذهم ماؤها القاني.

زخّة عقب نقرة غسلت الجليلة راجميها، أكملَ جسدُها المرآةُ اقتناصَ وجوه الحصى الكالحة، ثم انبجست إثنتا عشر عيناً، بماءٍ مَلِحٍ كلُ عينٍ مضت نهراً. على كـل نهر لاح مهرّج ويقود مريديه، يتشمّم كل عابر ثم يطلق في أثره نابه الخشبي.

وللجليلة على الصندل ما انحطّ نقابها، ثم ثعبانها كان يسيل، ميّزوه: حبل سرّي يسعى من بطنها وينوس فيهم، لا يذرُ منهم ماءً.

وحين اطمأنتْ لنسام اختمارهم فيها، هدَّتهم بخراً من عرق نفّاذ ثم هتفت: (ما تريدون أن أخرج من أصلابكم؟): ومن عجين لحمها والحصى فرّقت ماءهم: (نصفٌ رمّال.. ونصفٌ رمّالة). ونهض النصفان: «الرَّمّالة حجلان» ـ عرفها الصبيان ـ وتلميذها «الرمّال».

(ـ إنها «حجلان» الرَّمّالة وصنيعتها، عليهما اللعنة!): رنّت تعاليم شيوخهم: (العنوها فقد جاء في الخبر أنّ حجلان الشمطاء إتخذتْ تلميذاً، أتقن عنها فضحَ الرمل وضربَ البشر، حتى عُيّن في خاصّة الملك. ثمّ، وقد رأى للتبع فرسانَ بني قيس، في صناديق الجليلة، ورأت «حجلان» الموتَ على عنق التبع، أضمرتْ أن (يكون لي الوجه الأبيض مع بني قيس)، فقايضت وجه تلميذها برضاهم من حرير. ثلاث بدلات خالصة ثمناً للتبع والتلميذ.. ثلاث بدلات لقدرٍ قد قُدِر..).

(ـ يا عجوزُ، الرّمّال كذّاب؟)، خصَّها التبّع بالسؤال، متحرّقاً لقراءة رحم الجليلة جمرةً تتقد لمائه.

(ـ عَمي لأكل الثوم والبصل...) فحَّ الحكم لافحاً عنق التلميذ الذي أخلَصَ فقراً. ثم مضتْ حجلان تصبُّ على نارالتبّع محاسنَ الجليلة.. اتّقد الملك حتى عن رؤية العنق تُضرب بأمره.

(هو أوان الثار) خلّت الجليلة بين حجلان وتلميذها. وتحت الصندل تصارع الرمّال والرّمالة.. والعتم يوغل في النشوة حتى ما بقيت على ظهريهما ريشة.. والفتيان يشهدون

يُبعث سعارهم . . حتى أعطبته فكان يتقيأ قطعاً من لحم جوفه (أطلبك بدمي ، في كل الدهور أبعث فأطلبك) : بصقَ آخر أنفاسه حين فكّر الصبية بطمر الحلقة/ التواري عن الفجر والحرس .

وفي الرمل المصكوك بدمها قرأت العجوز نيّتهم : (ـ أبقوا عليّ أُبْقِ عليكم ، فألقّنكم ما يحرسكم إذ . . لا بد لكم من إتخاذ مرصدة من سحر هذا الزمان) ثم علقت على جباههم سلاسلَ من النحاس الأصفر : (من مصهور مرصدة التبّع حسّان . . حرستْه حتى وجه الجليلة . وستحرسكم . . . فتُوقع البلاء بمن أراد بكم ضُراً ، فتحول بينكم وظنونَ ذوي الإرادة ، وتقيكم من تحويم ذات الإرادة إن حوّمتْ لاختطاف أحدكم . .) .

ثم تثاقلت حركتهم ، وانحنت ظهورهم ، وقد انفلتت العجوز دبّوساً خشبياً . . انتهى الدبوس في عقدة البلاد الراكعة على باب السلطان . فكان هيكلها الذي قامت عليه واشتدّت . . وأمن الفتيان ـ رجال الآتي من الزمان ـ لمرصدتهم .

■

يا قشمر بن غمرة ، رحماك ! (أظلّنا بجلود ثعالبك ، يوم لا ظلّ إلّا ظلّك) ومقتولُ كلُ من يصادفه شهدوا له بالبراءة من ثوب السيّاف الذي كان . شهدوا له أنه : المهرِّج المرسول .

رجاء عالم

(المملكة العربية السعودية ، جدّة) .

حمزة عبود

قراءة على قبر جوليان

لم يكن يعرف لماذا خرج من شقّتهِ في مثلِ هذهِ الساعة، ولماذا إنعطف إلى يسار المبنى حيث تنتشر بيوت السكان الأصليين الذين إختاروا العيش في هذهِ المنطقة حين كانت لا تزال خالية من المهاجرين. كانت الشمس تبتعد عن سماء باريس، وكان يسيرُ بموازاتها يراقب الغبش الذي أحاط ببرج إيفل وقوس النصر وغيرهما من المعالم التي بدت أقل مما توقع ومما وجده في زيارات سابقة قبل أن يقرّر العيش هنا. إلتفت إلى الجدار الذي يقفل نهاية الشارع ويمتد شمالاً بمحاذاة شارع «كارتو» الذي قرأ إسمه بعد خطواتٍ، وتساءل وهو يعبرُ الرصيف الضيّق عن سبب إقامة هذا الجدار. وأخذه التفكير إلى طفولته حين كان يتسلق الجدران ويجتاز أسيجة أشجار العنبر الشوكية ليصل مهشماً إلى الجهة المقابلة. تذكّر كيف وقع مرّة في قبضة الناطور فعاوده بعض الخجلِ، ولكنه انتبه إلى السنوات البعيدة التي تفصله عن تلك الحادثة، فابتسم وهو ينظر من حوله، ثم أطلق ضحكة خفيفة حين وجد الشارع خالياً. أحس بأنه حرّ فراح يتحدث إلى نفسه بصوتٍ عالٍ ويسرعُ في السير مقترباً من البّوابة التي لمحها في نهاية الجدار عند منعطف الشارع. توقف أمام البوّابة ونظر إلى اللافتةِ المعدنية التي وُضعت إلى جانبها في أعلى الحائط:

«مقبرة ـ تفتح من التاسعة صباحاً حتى الواحدة ظهراً ومن الثالثة حتى الخامسة مساءً.»

لم يصدّق للوهلة الأولى ولكنه اقترب محدّقاً من خلف قضبان البوابة الحديدية فرأى مقبرة شاسعة تمتد خلف الحائط. مدينة ساكنة من قبور أُقيمت في أوقاتٍ متباعدة، قديمة

وجديدة وتتخلّلها طرقات وحدائق وأفنية، كأن ساكنيها سيعودون إلى ممارسة حياتهم والقيام بنزهاتهم اليومية. النوافذ مغطّاة بالأعشاب والزهور. وأحاديث الزيارات انقطعت منذ قليل وخلفت صمتاً مفاجئاً حول الشواهد والألواح الرخامية. بدا له وهو يرتدّ عائداً أن المدينة قرية متنكّرة وأن الناس لا يزالون يفضلون الموت بعاداتهم القروية. ضحك وأحس بارتياح كمن ينتقم لنفسه من جنوحِ هذهِ المدينة وصخبها اللذين قال الطبيب أنهما سبب مرضه الأخير. لم يكن قد سمع بارتفاع ضغط الدم وتزايد ضربات القلب إلّا من جدّته قبل أن يقيم في هذه المدينة. كان يظنّ انها من أعراض الشيخوخة، وأن إقامته هنا ستقيه هموم الحرب حتى يحين موعد تلك الأعراض.

في طريق عودته إلى البيت إستعاد العبارة التي قرأها فوق البوّابة فأخذته نوبة من الضحك حين تصوّر أن الموتى يدخلون إلى المقبرة بمواعيد مسبقة وأن عليهم تنظيم موتهم ليحظوا بقبور لائقة . . . صعد إلى منزله وكانت آثار الضحك لا تزال بادية على وجهه. سألته زوجته عن سبب ذلك فحكى لها واستطرد في تصوّر حالاتٍ أخرى قال أنه سيكتب عنها إلى أصدقائه في لبنان. وفي المساء راح يجمع في ذاكرته ما رآه ولم يكن يتوقعه في هذا الشارع الخلفي والقريب من بيته. وللحظةِ انتبه إلى أن بعض القبور بدت نظيفة وتحظى بعناية كبيرة على الرغم من قدمها فكر بزيارتها في الغد ولكنه لم يلحّ على ذلك وظنّ أن مثل هذه الفكرة ستزول كغيرها في الصباح. ولكن صباح الغد جاء دون أن تخف رغبته في ذلك. نهض وشرب قهوته وأضاع وقتاً كافياً في تحضير حوائج البيت والتفكير بمستقبل عائلته في هذهِ المدينة. وقبل أن يعاوده النعاس، الذي يُلحّ عليه بعد سجائر الصباح الأولى، خرج من بيته ووجد نفسه ينعطف إلى شارع «كارتو» متّجهاً إلى المقبرة. كان الحارس يقف على خطواتٍ من البوّابة، فدخل من الناحية المقابلة لكي لا يتعرض إلى أسئلته وراح يطوف في الممرات الضيّقة بين القبور. حاول أن يتجنّب النظر إلى جهة الحارس واقترب من قبرٍ بدا أن أحداً ألصق بأطرافه بعض الحجارة والإسمنت ليسند جدرانه المتداعية. في وسط القبر رأى لوحاً رخامياً حُفرت عليه عبارات تآكلت حروفها ودثّرها غبارٌ لزِج. أحنى رأسه واستطاع قراءتها بعد أن مسح جزءاً من الغبار المتراكم حولها:

«جوليان ساتيه: عاش ومات من أجل وطنه. رفض أن يفضي بأسرار بلاده وتزعم مقاومة الإحتلال في قريته. ٢٧ أيلول ١٩٤٠».

خيّل إليه أنه قرأ أو سمع بهذا التاريخ من قبل. لا يعرف أين. ولكن شيئاً حرّك ذاكرته

وجعله يظنّ ذلك. وحين غادر البوابة في طريقه إلى البيت إستطاع أن يربط بين هذا التاريخ وما قرأه ـ أثناء الدراسة ـ عن مقاومة الإحتلال في الحرب العالمية الثانية. أحسّ بالإرتياح وبدت له صورة جوليان في ملامح كثيرين ممن يعرفهم.

لقد فعل ما فعله ياسين في الأسابيع الأولى من احتلال لبنان. جاؤوا إليه، وقالوا إن عليه أن يحلّ مجلس المعلمين لأن الوضع تغيّر، وإن أعضاء جدداً سيمثلون الهيئة العامة، رفض وقال أنه لن يحلّ المجلس. كان خائفاً مما سيحدث ولكنه استقوى بموقف الهيئة العامة وأصرّ على الرفض. وفي الإجتماع الذي حدث لأول مرة بعد إنتشار ظاهرة العملاء وقف أحمد ـ أمين سر المجلس ـ وأعلن عدم القبول ب «وصاية الاحتلال أو الذين يقفون في هامشه» ورفض «تشكيل أية هيئة جديدة.»

في المساء تمدّد فوق سريره، بعد أن تناول كتاباً يساعده على التخلّص من الأرق، وقرأ سطوراً شرد بينها في استعادة ما قرأه على قبر جوليان: كان لا يزال في السابعة والثلاثين حين تمكّن جنود الإحتلال من الإستيلاء على مرافق المدينة ومنافذ القرى والضواحي المفضية إليها وكان قد انتقل إلى هنا مع زوجته وابنتيه بعد سنوات من حصوله على الوظيفة. ولا بدّ أن يكون جوليان قد احتفظ بكثيرٍ من الأسئلة والإعتراضات التي رافقته منذ سنوات الجامعة ليصبح، فيما بعد، في موقعه كرئيس لمجلس المعلمين. وإن ما تعرّض له في الأسابيع الأولى من الإحتلال يشبه ما حدث لياسين حين رفض تسليم لائحة بأسماء الهيئة العامة وراح ينددّ علانية بأحوال «القمع» و «التدخل» في أعمال المواطنين وحياتهم. والحقيقة، لم يكن لدى ياسين ما يخفيه من «أسرار بلاده». ولكنه وجدها مناسبة للتحريض على مقاطعة الإحتلال. وحين لم تجد النصائح التي جاءته على شكل تهديدات مبطّنة دبّروا له تلك الحادثة. لم يكن في منزله. وكان أحمد الذي جاء ليسكن معه بعد تزايد الحواجز وإقفال الطرقات، قد أعدّ لنفسه عشاء سريعاً حين سمعهم يطرقون الباب الخارجي. كانوا ثلاثة، إندفعوا إلى الداخل ثم تفرّقوا بين الممشى وغرفة الجلوس، كأنهم يعرفون المكان أو قاموا بمداهمته من قبل. كانت أسئلتهم مبهمة، ولم يفهم أحمد شيئاً. حاول أن يجد فرصة لمناقشتهم ولكنهم كانوا على عجلة من أمرهم. حملوه وهو لا يزال مرتدياً بيجامته، وحاولوا وضعه في صندوق السيارة حيث كان بإنتظارهم مسلحون آخرون. إنتفض وقاوم فانهالوا عليه بأعقاب البنادق والمسدسات. سمعت الناس فخرجت. . . تركوه مرمياً على الأرض وصعدوا في السيارة وانطلقوا في طريق ترابي، ثم لم يعد أحد يراهم. نهض أحمد بعد قليل. لم يعرف إذا كانوا يريدونه أم يريدون ياسين. في اليوم الثاني ذهب إلى ياسين الذي

كان في بيت أمه وأخبره بالحادثة ترك ياسين المنزل وراح يبدّل إقامته في بيوت القرية. وبعد أيام تعب وخاف على زوجته وابنتيه فقررّ أن يغادر. . .

لا يعرف لماذا بدت له صورة جوليان في ذلك الشريط. انتابته رعشة من الحنين وهو يستعيد صور تلك الأيام، ولكن النعاس طواها برفق حين تراخت أطرافه المتعبة فوق السرير.

في صباح اليوم التالي كان في طريقه إلى عمله حين لفتته واجهة دكان الزهور. كانت صاحبة الدكان لا تزال منهمكة في تنسيقها داخل الواجهة. ولم يعرف كيف جاءته تلك الرغبة المباغتة. توقف برهة، ثم وجد نفسه داخل الدكان. إشترى باقة من الورود، وانعطف عائداً إلى شارع كارتو. كان الحارس يقف على خطواتٍ من البوابة التي بدا أنه فتحها منذ لحظات. دخل من الجانب الآخر ومشى على الرصيف الضيّق إلى يسار البوّابة، ووقف عند قبر جوليان. أعاد قراءة الشاهدة، وهو يسندُ الباقة إلى أسفل القبر، فشعر بشيء من الحزن الذي ألحّ عليه ليلة البارحة. وبينما هو يهمّ بمغادرة المكان التفت إلى باقة أخرى ـ قديمة ـ أفرد المطر أغصانها الذابلة عند حافة الرصيف. نظر إلى أوراقها المدثّرة بالتراب وقطرات المطر فرآها طرية ولا تزال آثار الإخضرار بادية في طيّاتها.

في طريقه إلى محطة المترو أثناء عودته إلى عمله فكّر كيف أن زوجة جوليان ما زالت تتردد إلى قبره بعد كل هذه السنوات. لا بد أنها تجاوزت الآن السبعين من عمرها. ولكنه عاد وقال إنها لم تعش طويلاً بعد موته، وإن احدى ابنتيه هي التي حملت إليه هذه الزهور. تذكّر مريم إبنة ياسين حين كان يتردد هو وأحمد إلى بيته في أيام الإحتلال الأولى. كانت تجلس معهم لساعات قبل نومها وتتحدث كالكبار في شؤون الحرب والسياسة. لم تكن قد تجاوزت السابعة من عمرها، ولكنها كانت تقرأ اللحظات الحرجة على وجوههم فتُفصح عنها كما لو أنها أمام مشهد من مسلسل مغامراتٍ تلفزيوني. أحس بشوق لرؤيتهم بعد أن زالت تلك الكوابيس، وأخذ يتخيّل صورة لقائه بهم إذا تسنّت له العودة هذا الصيف.

مضت شهور قام خلالها بزياراتٍ أسبوعية لجوليان. كان الحارس قد تعوّد على رؤيته فاختفت الدهشة التي كانت تبدو على وجهه في الزيارات الأولى. وذات يوم بينما كان يغادر قبر جوليان رآه يتحدث إلى سيدتين قرب البوّابة. وحين اجتاز الطريق الضيق مقترباً نحوهم توقفوا عن الحديث وراحوا يحدّقون إليه باستغراب. وصل إلى طرف البوّابة فشعر أن إحداهن تقترب منه. إنعطف مسرعاً إلى الشارع ولم يسمع ما قالته في لحظة متأخّرة.

في البيت، كانت زوجته لا تزال منهمكة في إعداد الطعام. لم يقل لها شيئاً. تناول ورقة وقلماً وجلس إلى طاولته، ثم أخذ يكتب إلى أحمد.

حمزة عبود

(باريس ـ ١٩٨٧)

أحمد اسكندر سليمان

الساعة الثانية عشرة

هو الذي رأى. . .

القبلة الأخيرة على جبين الجثة الباردة مثل اليقين الذي يمكن أن يكون أبي. لم يكن. أَسْدلِ السّتائر. تُريد أن تعرف كلّ شيء حين يوضع عنق الكلام تحت مقصلة التصوّر. إذن، أَسْدلِ الستائِر. قليلٌ من الضوء سوف يكفي. لم يقل أحدٌ من كهنة اللّعبة مات. لن يجرؤ على مجادلة الموت غير حفّار قبورٍ عند ما يرسم الهزء وحده ركامَ التكوين على اللّوح الثاني عشر. وكانوا جميعاً في الحجرة. كانت الذاكرة في الحجرة، الستائر الخضراء، المجلّدات الخضراء، الوجوه، النّار الخضراء في الموقد، المطر الأخضر، اللّهاث الأخضر، الدّموع الخضراء. أَطْبقتُ أجفانه على عينيه. غاب فيهما اللّون الأخضر. كانت الذاكرة في الحجرة، كان اللّون الأخضر في الذاكرة وكان موتاً.

لي موعد مع رجل في الثانية عشرة قال نلتقي.

كانوا جميعاً هناك. فعل مضارع وهميّ. الحيض القمريّ، المثلّثات، والأرملة بِثَدْييها النّحاسيين. رسلٌ من جمعيات سرّية تقول بأن الموت عضوٌ فيها. كانوا في أزقة الكلام والجثة من اللاّممتد إلى الممتّد، ترسل صمتها. النار في الموقد. أقدامه على طاولة الكتابة. مذكرات لم تُقرأ بعد، بوذا، المسيح، فيتاغورس، أبو الهول يقرأ في كتاب الموتى طقوس الرحيل على اللوح الثاني

عشر. التّماثيل التي جمعها من كلّ مكان لتلاوة الأناشيد في جَوْقة الزمن. كيف يترجم الموتَ من لم يعرف الموت؟ كيف يترجم النّورَ من لم يعرف النور؟ وكيف تمتد اللغة إلى هذا الصمت؟ أخطبوط رؤيويّ يقلب الصفحات، ويفرغ اللغة في معمل سيميائيّ رهيب. قبّعة فلكيّة بريشة نيزكية.· هيجانٌ دقيق في أنسجة الصوت. الذّباب الأزرق، الضّيف الآلهيّ غير المتوقع كما في كل مرّة عندما استعارت الريح أجنحته من الأزيز الجنائزيّ وأزاحت السّتائر، الغطاء، عن وجه أبي.

كانوا جميعاً في وليمة الغناء،
كان أبداً يقتل نفسه.

أرى صوتاً. وحده القاتل يتساوى بي. اقتلْني. أنتم يا أبناء لا يّوس سوف تحملون أثقلَ التّوابيت. ثديان من نحاسٍ أيتها الأرملة. قبّعة من وهم. وأنا لا أملك غير هذه الخشبة. لغة مستعارة لبناء هيكلٍ للجسد لا يملؤه الموت كله. لم يبق لك غير الموت أيّها الممثل في هيكلك النّحاسي، في هذه الحجرة الأضيق من جسد. أية مخيّلةٍ تقدر على إخراجك؟ أيّ مؤلف يمكنه التدخل غير أن يحمل هذا التابوت الأكثر اكتمالاً؟ أقتلني إذن. لستَ أنت من أعني. أنا مثلك أحتقر هذا الدور. أكره هذه الأوراق. وأنت تجد لذّةً في الإصغاء إلى صياغة هذه التهكمات. من أراد لي هذه القيامة؟ من بنى هذا الهيكل ليحوّل رموز قسوته إلى لعبة مسلّية؟ من خلق متاهةً أرادني البديل فيها، وسمّاني ممثلاً؟ لم يكن للموت أن يكتمل.

أُغلقُ الدّفاتر القديمة.
لن تجعلني أنسى. لي موعد مع رجل في الثانية عشرة.
هو الذي رأى. . .

الجثّة الأبدية تتمدّد على اللّوح الرخامي البارد. الأب الأزلي يتفسّخ في لهيب يوم آخر. الشمس تشعل الموقد بأحطاب لغوية، والكواكب في هيئة الأشياء. تهوي الحركة في سكون الذاكرة. زيقورات النصّ ترفعها عبودية الأرقام، الأرملة تدثر الجسد المموّه

بالإحتمالات، مقياساً مليمترياً لغزارة الدموع. كرسيّ الكتابة وأدوات الاعتراف. رؤوس الآباء المحنطة في أقفاص زجاجية لمواجهة المدّ. والأرشيف الدلالي لآلية الحركة. الأرائك الصبّارية. العاهرة الفلسفية تتصدّر جدول المواعيد، صخرة معراج الطفولة، مقلاعاً رؤيوياً للأهداف المختارة. شجرة العائلة لاشتقاقات القرابة. كتب قراءة الأبراج. هسيس الإختبارات الغريزية. الاسطوانة الوحيدة للإستماع إلى صوت الحشرات في أوقات المضاجعة. شمعدان التأملات الجوفاء. صندوق الذاكرة لاستخراج المشابهات وتدوين الإستعارات غير المرتقبة. العروض المقدمة لبناء ضريح لغوي لجثة أزلية. التنازلات بتواقيع وهمية عن إقطاعيّة النص. حِذاء الطفولة المتوقعة في إطار ذهبي. حدوة حصان على عتبات الرؤيا. الستائر المنسوجة على نَوْل الأقدار لإنهاء النقاش عند التعب. الإيقاعات الزرقاء للهذيان. وسادة الغبار، الإرث المنسي الذي لا يقدّر بثمن. بدلة الأسنان المتوارثة من المؤسس الأول لأمبرطورية الوهم الهندسيّ. الخرقة الملوثة بدم البكارة الأولى. العقارب المسرجة فوق هاوية الكلمة. الغرائز القصوى تنهار على جبين جثة في المرآة. نائب الفاعل على مقصلة سين الإستقبال. الإشارات الهرمسية، ومسلاّت الخوزقة تحت القبعة. الأدوات الأولى التي لا صوتَ لها. بطاقة العضوية في نادٍ للعراة الميتافيزيقيين. المحاولات اللاّيزريّة لقراءة الباطن قبل الوقت المحدد. إختبارات التأمل والتركيز في لعبة الكريّات الزجاجية. صانع التماثيل يجادل محلّلاً نفسيّاً إن كان الهذيان يصلح مادّة أولى لتكوين الملامح. حلمتان من دخان. كيف أشرع المراكب في هذا الضباب؟ وكان على أحدنا أن يقتل الآخر. . .

الوثني يسبك المفاتيح، وينير نيزكُ الخطأ كواكب المسبحة، تترنّح الأبدية في الحذاء الضيق. ألسنة الرياح تجوب المقبرة، وتربك الخطوات غير المفهومة العتمة. أنا الخطأ. هذا يُدخل الهدوء إلى أبجدية الصمت. آخر الهذيان تلجمه الهاجرة الأولى. الموت، هو الدقّة. وكان لها ثديان ذا بلان كنظرة أمه الأخيرة في وجهه. دمية لا أعرفها فَزّاعة تجمع الضرائب من الأجساد المنثورة في أخاديد الهاوية. ليس أبي. هو عشيق أمي. يوازن بين النشوة والقبّعة الضيقة على رأسه. ثمة خطوات غير مفهومة على جبين الجثة الباردة مثل اليقين. أرتدي موتاً بلغة أكثر ألفة. الرّياح تصهل في صمت هذا النوم حوافر المطر تتوغّل في كلّ هذا الصمت. هل يريد الجلد الذابل على فراش العنكبوت أن يقول شيئاً؟ الهزء

وحده يتوّج على ركام صرامة التكوين. فخذان من صباحٍ ينبتان في مزبلة الطريق يرفعان السماء التي تسقط. الحياة لم تكن صعبة. لن أنسى. لي موعد في الثانية عشرة. قال هناك. . .

إقتربت العجوز حاملةً الزيت لتدلك جسد الزمن الممدد على اللّوح الرخامي البارد أحتاج إلى كأس من العدم لأروي هذا الظمأ. النّدابات يرفعن أغطية الصوت عن الجسد المليء بالقروح والدّمّل، بالجروح وآثار أظافر البوّابات الضيقة وهيجانات الإدّعاء الممزوجة بغريزة الموت ودفء معاطف الفراء عندما تهبّ رياح جنائزية تتقاضى راتباً طقسياً في جوقة الإنشاد. وكانوا جميعاً هناك. الأرملة عصارة السموم من أثدائها الهندسية تجلس على كرسي من القشّ الإفتراضي. قاطع طرق المتجمد يضع إبهام الجثة على كفالات الخروج إلى أقاليم الوهم. التعرّق البارد على خط إستواء الجبين. ممثلون ثانويون، ملقّنون، رسّامو مكياج، ومهندسو ديكورات المخيلة. جاؤوا جميعاً بأسمائهم لإلقاء النظرة الأخيرة على الممثل القديم، على المعلم العظيم الذي أعاد أمجاد خشبات المسارح وجعل من الماء وطناً لهيجنات لا يمكن التكهن بِحُدوثها. مومسات نهاية العروض كنّ هناك. والفائزون بالبطاقات المجّانية في المقاعد الأولى، المشاهدون المسبّقو الصنع. رأس الملقّن يصدر صوتاً جديراً بعدم التوقف، وماسك حبال الستائر ينتظر إشارة الإغلاق قبل الوقت المحدد. . . كلّ سدَنة الهياكل المعينون لإحياء المراسيم الجنائزية كانوا هناك. مقلّمو أظافر الجثة يواصلون أعمالهم بهدوءٍ خبيث. مرمّد الأعضاء التناسلية لإخصاب الحقول يقرأ التقرير السنويّ عن المدّ الصحراويّ معتذراً ببلاقته الوظيفية. كانوا جميعاً في حضرة الموت يودّعون الجثة التي امتلأوا بها عندما وجد الذّهول الأقصى إمتداده إلى الهزء المرير. لم يتبدّل شيء. ليس ثمة ما هو أبعد، أخْرج الرحم المائي كلّ قناديله الإحتفالية إلى الذوبان. إرتفع المد بكل أقنعته التنكّرية على الخشبة. فاض ختام المشهد عندما كانت الشمس تبدّل أسماءها، وكنت أريد أن أملأ هذا النص بالهزء وأغيّر تقاليد الخشبة ممازجاً بين الغريزة والفراغ. لم يصل بعد. كان حاضراً أبداً. لكن لن أنسى. هناك من أنتظره. أطبع القبلة الأخيرة على جبين الجثة الباردة مثل اليقين.

أحمد اسكندر سليمان

(سوريه، جبلة)

إدريس عيسى

جمرات لوقت اخر

١ ـ برزخ بين موتين

ـ أ ـ

الشاعر: خُطاهُ حرائِقُ ناضِجةٌ ورمادٌ لا يكتمل.

ـ ب ـ

أتيتُ الموتَ
قلتُ له: ابْنِ لي عندكَ بيتاً (ثَمّةَ كائنٌ شقيقٌ يعبث بإلقاء حَصاه في بُحيرتي، يهمسُ في أذني الأخرى: إذهبْ إليه. ستعبرُ كمذنّبٍ تنهب ذاكرتَه الظّلماتُ ويمضي خارجاً من جلال الدّائرة. ستتركُ وَجَع قدميكَ على نعمة الصّخر التي بـوَّأتْك إيّاها الرّيـح) ابْنِ لي عندكَ بيتاً أيّها السيّد الموت/ أعرفُ: أنا في شمسِه كأنّني في ظُلمة الأشياء، ولديّ ثلاثة أرواح:
أنتِ
النّارُ الأولى
والخيطُ الذهبي المتوتّر المشدودُ بينكما.

ـ جـ ـ

الرّيح: أَخْلدُ كتابةٍ. إنّها مَحْوٌ متواصِل.

أمينة: انتظروا، انحنوا حتى يعبرَ سِرْبُ الفراشات هذا ويوازي رَفُّه بقـوْسِ روحي، وأنا سأصمتُ حتّى يطلعَ ظلّي هنا شجرةَ دردار.

- هـ -

الشّاعر: لكي يتـذكّر جيـداً وجهَه الأول البعيـد، استواءَ شجـرتِها، ومنـازلَ الأقمار السّبعة فوق بُرْجِها، كانَ يصعدُ سلَّم النّسيان، الكتابةَ.

- و -

العشق: برزخٌ بين موتين، أوّلِهِ وآخره.

- ز -

القصيدة: ما دَلّني على البوابة أحد
لكن، كلّما اشتدّ وَخْزُ الشّوك في قدميّ الحافيتين
أدركتُ أنّني أقترب.

- س -

الحقيقة: (من لي بمقصٍّ أجزّ به لساني قبل الحديث عنها)
هي وحدها، مرآة ذاتها
هي وحدها، لا تُقالُ إلاّ أنْ يكونَ الكلامُ احتراقاً
وهي، الشّبيهةُ بالشّعر والعِشق، تُعاش
وطائِرُها يحيا في المَابَيْن،
ويقدر أن يمرق بين ذُعر القنديل وأصابعِ الظُّلمة فلا يَسّاقَطُ ريشُه ولا يحترق.

- ص -

الشعر: فتنة انجذابٍ، استسلامٌ لجاذبيّة كوكبٍ منقرض،
إنه حلم الجسد بحالةِ الماء في الماء.

- ع -

الشّاعر: يحنّ إلي إلغاء ذاته
حتى لو أنّ رمادَه على بعدِ خطوةٍ منه لقفز إليه، فَمَا أجَّلَه.

II ـ قصائد

أ ـ خطّاف

أَيّها الحاجّ، قِسْ أفُقي
فجناحاك مِرْوحتان لكل مدىً، ورفيفهُما
للدوائر يعطي البداهةَ
وحدكَ أنت اليقين،
لأنّكَ شَكُّ الإقامة
في زمنٍ مغلق.

ب ـ هجرة

وحدَه ـ كالرّيح، يخدمُ مُلْكَهُ
آوى الفصول وصرَّف الأشياء
ما زال (تَهديه غزالةُ شَكّه)
يمشي ويفتح شامخاً خلف المدَى
أمْداءَ.

جـ ـ عاشقان

ليلةً... مثلَ كفّينِ تنطبقان على جمرةٍ آخرهْ
وقفَ العاشقانْ
جَهلا الرّيحَ مُتّكأً،
وَأضَاءا قليلاً قليلاً
ببرهان شَمْسهما المُضْمَرة
عندها... انْدلَعت في ذُرى اللّيل نَافُورتانْ.

د ـ اسمها

إسْمُها
(في رماد السِّنين العِجافْ)
غابةٌ أثقَلَتْها الفواكِهُ والظِلُّ والأجنحهْ
واسْمُها
(إذ طلبنا اليَنابيع متكئين على فارغاتِ الجِرارْ
ـ في الطريق إلى الماء ـ نَحنُ رجالَ الغبارِ القُدامى،
سليلي قبائلَ بائدةٍ جَنحت للغِبارْ)
كانَ نهراً توسَّد مَوجتَهُ، تَشتهيه الضِّفافْ
وتَسير إليه فيهجرها ساعياً نحو مرآتِه الجامِحَهْ
كان يعلو ويبسط أجراسَهُ
كان يعلو ويمتدّ فوق سقوفِ أحاديثنا الواضِحهْ
عارياً كالنَّهارْ.
إسْمُها
كان ريحاً، وكانت قوافلنا في البراري له مِرْوَحَهْ.

هـ ـ خصب

آه، يا سيِّدي،
حين ترمي عَليَّ لباسكَ، تدخُل بَرِّيَتي مِثْلَ
دَهْرٍ من المُزْنِ والعشب والوَحْشِ والطير
يَخْطَفُ أرضاً عَراءْ
حين تغدو قبابُ السَّماءْ
حجراً يتلألأ في بِئْر كَفِّيَ، والأرض
تغدو هباءَ الهباءِ
أناديكَ: يا جسَدي.

و ـ نار

كم «موقدٍ» في الأرضِ
«يعشقُه» الفتى،
وحنينُه أبداً لِأوّلِ «نارِ».

ز ـ رَقْص

حين تَرْقُص،
تُسْلِمُ أعلى الإشارات ليلتَها لشموسك،
لكنّ رعشتكَ العاليهْ
لم تَجِيءْ،
إسْتجارَتْ بها قدماكَ وكلّ القُرى في يَدِكْ،
طَلبتها المسامّ وأَهْوارُها، لم تَجيءْ
كلّما قلتَ: هذِي عناقيدُ كَرْمتها الدّانيهْ
لم تَهُزَّ إليكَ سِوى جَسدِكْ.

III ـ العبور إلى شجرة الملكة

«. . . كأنها كوكب درّي يُوقد من شجرةٍ مباركة زيتونةٍ لا شرقيّة ولا غربية».

(قرآن كريم)

«الروح الذي يهرب من ذاته، الذي يدرك ذاته في الدائرة الأوسع».

(نيتشه)

(ما يهمّني الآن؟
ما يهمّني أكثرَ من غيره ـ يا مصباحِ ذاكرتي ـ في هذا الهُدام العالي الذي يَسْتوي فيه الأفق وَوتَرُ الماء، السَّماءُ، ومائدةُ البحر، في هذه الحُمَّى الإلٓهية التي يَصير الجسد فيها عتبةً من أعتاب الهاوية، وغابةً تطير إلى حرائقها، هو أن أحـوّل رعبي طاووسـاً حكيماً يُشْرِع هالةَ زهوِهِ في عناية شَجرتِها).
طريقي خيمتي في الأرض، حَجّي في الفلاة إقامتي
ولَهيبُ جسمي بيت

طيورٌ سبعةٌ خضراء في كفّي، ورأسي حافلٌ بمدائحِ الأقمار، أعرجُ نحو نـارِكِ، في جبيني خاتَمُ العُشّاق، نَهْـرٌ من وحوش البـرّ يَرحَـلُ في فِجاج الـرّوح نحو مَصبّـكِ، الأمْداءُ نَخلٌ ضاربٌ في الرّيح نحو عُـذُوقِهِ العُليـا وخضرتـه. أتيتُ الأرضَ ألبس ما خَصَفْتُ عليَّ من ورقٍ حميم، من نجوم الماء عِبْرَ سلالم الصّرخات والأقدار، كانت حولي الأشياءُ واحدةً، ولا مرآة غيري تمنح الأشياءَ رعبَ الظلّ والأسماءِ، صحتُ: «أنا العبور»، انْتابَني غيمٌ تحلّل في العظام ومالتِ الشّجراتُ نحو يديَّ، صحتُ: «أنا العبور»، أتت إليَّ الطير صافّاتٍ، ومدّت خَطوَها صوبي الوحوش الصِّرفُ، صِحت: «أنا العبور»، فجاءت الطرقاتُ نحوي أربعاً، فقبضتُ من رَمل البسيطة قبضةً وذَروتُها في الرّيح، فانسربت تُجاه الشّرق، وجهكِ.. حِينها أسْرَيْتُ.

(وأعرفُ:
نارُ العِشق لا تُؤخَذُ بل تأخذُ طالبها. والذي يأتيها لا يَقْبِسُ غيرَ ذاته المُمكنة
وأنا كدوّار الشّمس رَفعهُ عشقُه إلى الشّمس
سكَنتْ أحجارُها عينيـه فلا يُبصر ما حولَه:
نورٌ على نور
ومواكب النّهارات تعبرُ فِجاجَ الوجه وَتلجُ المحاجر.
عِشْقٌ دائريّ مختومٌ بخلافة اللّيلِ النّهارَ وخلافةِ النّهارِ اللّيلَ
عِشْقٌ عَميً
عشقٌ احتراقٌ
عِشقٌ وموتُ ملوكٍ
والعاشِقُ، واقفاً، يدخلُ في سَكراتِ موتي الجليل
أيّتها الملكة، يا ذاتَ النّار، والجسر الذي وصلَ كافَ البدايات
بنونها. يا ذاتَ الشّجرة والقوس،
دَوّارُ الشّمس أنا).

دورة. . .

أكملتْ طفلةُ الأرضِ رقصتهـا الدّائـرية والـرّيحُ طـافَت على شجرٍ لا يَنـامُ ويعرض أقماره، أكمل الزّهر دورته في دمي فَاشتعلتُ حثيثاً، جـرتْ عبر رأسي الشّموسُ إلى مستقرّ حميدٍ بِـدايَتُه كفُّكِ الملكيَّةُ يا امْرأةَ الجسر والقَوس، سمّيت كلّ الطّلول التي شملتني شَساعتُها وَرَمَتْها الصّحاري لِعيني، رقصتُ على شَفْـرةِ الوقت فيهـا وغنيت مجدكِ، غَنّيت رعبي، انحنيتُ على حجرٍ سيّدٍ ورميتُ على بابه جَمْرَ كَفيَّ، قبّلتـه وكتبتُ عليه حُداء الملوك القُـدامى، تركتُ سَنيحَ الرّيـاح وبارحهَـا تتلبّسني جرسـاً جرساً. قلتُ: «هذا الخرابُ الفسيحُ بَشِيرٌ بشمسٍ تجيءُ وكل الطّلول طريقٌ إليكِ، سـأعبرُهـا مَلِكاً، أتقـرّى رَفيفَ الطّيـور وَحَجّ الـوحوش إلى مـائها في الفيـافي، فلا تَنفُـري، يا وحـوشُ ويا طيـرُ من ملكٍ عابـرٍ نحو هـاويةِ امْـرأةٍ رفعت آخـرَ الضـوء، أسوارها، قلت« هذا الخرابُ الفسيح طريقي إلى نارك النبويّة «ثم رميت لبوّابَة الشرق وجهي، فتحتُ خليجَ العيونِ لشمسك حتى دخلتُ الظّلاَم نهـاراً وسرتُ، ولي من سمات المجانين والأنبياء السّلاسلُ والرّعبُ، والهذيانُ الذي تُنكر الـريح فيـه قِبابَ السّماءِ، الكواكبُ أسْماءَها ومداراتِها. كان جسمي قرىً تتدفق في الأرض، تَسْري، وكنتِ تَسُوسِينَ أعضاءَه».

دورةٌ. . .

أكملت طفلةُ الأرضِ رقصتهـا الدّائـرية والـرّيحُ طـافت على شجَرٍ لا ينـامُ ويعرض أقماره.

لا تُراعي دمي، لا تدلي عليَّ نهـاراتك، ـ ارْتفعي كي يكـونَ سقوطي على سيفـكِ التّريّ أكيداً ومتّزناً كسقوط الشّموس على وَترِ الماءِ، وارْتفعي بهوادجكِ البابليّة نحو الدُّوار الحميدِ، اسْحبي جسدي في سلالكِ، احْتفلي بنذوري ووحشي وقمح يديّ وملْحي الصّريح ، اصْعدي لأكسّرَ فوق موائدك القُدُسيّـةِ أقداحَ جِسمي، اصْعَـدي لبلادٍ يقود الهواءُ الدخانَ بها في مسالكَ لا اسْمَ لها ثم يُنسيه معراجَه المستقيمَ ويُنسيه شكل الدّخانِ وتكتمل الدّائِرهْ.

(أعليّ أن أحكي مرّةً أخرى، ذلك النّهار الشامخ، النّهارَ الذي جاوز أعتاب الظهيرة داخلاً، بيقين الملوك، حيادَ المدينة الحاشدة بالخناجر والعمائم:
داخلاً مأدبة الأصيل الخريفي، حاملاً أقداحه وموائدَه العريضة العُليا، وعناقيدَه وطواويسه؟ كان نهاراً عميقاً عالياً يحتفل بسرّةِ الأرض. كانت له مأدبةٌ أبّهيةٌ مفتوحةٌ للوقت، نديمهِ الوحيد. وكان المطر يحمد عَوْدَهُ الأزليّ باسطاً حدائقه، خفيفاً، كان المطرُ كما يليقُ بهبةٍ إلّهيّةٍ محفوفة بناياتٍ شبقة. وكنتِ تتقدّمين وأنا أقترب من نارِكِ.
هل كنتُ مذعوراً؟ كان سيّد ذعري، يقتحم الجسدَ، يعصبه يكتنفُه ويلبسه كالشّجرة.
أذكر... أوْرقْتُ واخْضَرْرتُ، أيّتها السّماوات.
كان ذعراً صادقاً ممزوجاً بدهشة طفلٍ يفتح عينيه أول مرة على أسْماكِ النار أو على مسامّ البحر العارية ونفيره. كنتُ طفلاً وكنتِ ملكةً تتقدّمين، وأنا أدخل مجالَ نارِك، وأخضرّ).

أتيتُ الأرض مرتبكاً

أتيت الأرض عبر عمودك الضّوئيّ، في جسمي صدًى لهَبٍ من التّفاحة الأولى، طريقي خَطّطتْهُ مذنّباتٌ تهتدي باللّيل والنّسيان، تمحو وجهَها وطريقَها خبباً، طيورٌ سبعةٌ خضراءُ في كفّي ورأسي حافلٌ بمدائح الأقمار، أعرجُ نحو نارك، لم أجيء إلا ليكتمل السقوط الواسع المنذور لي. (سَواءٌ أنفخَ الإنسانُ في الحديد وألانَ المعادنَ أمْ قَدَّ الأحجارَ ليَسرِّحَ فيها ظِلاله وانعطافاتِ ناره، فإنه لم يستطع أن يخترقَ النُّظم الكونيّة ويزاحم الآلهة، بأكثَر من غَرْسِهِ شجرةً أو دفنِهِ بذرةً في بطن الأرض نُذْراً للملكة الأولى التي سَمَّتْ له قمرَ المعصية وبيانَ جسده.
الشّجرة ذاكرةٌ
الشّجرة ذاكرة الإنسان
ظِلُّ حكمته المهرّب من جَنّةٍ عالية مُنْتزَعة، جنّةٍ لم يحمل

معه، إلى الأرض، منها غيرَ بضْعِ ورقاتٍ عَلِقت بجسده
قبيلَ النّزول الباكر.
الأنثى رديفُها الشّجرة، الشجرة ظلّ الأنثى
يقفُ الرّجل أمامَها، تَتناثرُ أعضاؤه وتهجرُه ثم يرتدّ
إلى أبجديّته الأولى . أبجديّةٍ ـ هَمْسٍ مذعورٍ كلمساتٍ
تتقرّى لحظةً نافرةً بين الظُّلمة والضّوء) .
أأدخُل اسْمَكِ، أُشعلُ تحت قبته دَمي الموعودِ ، يا امْرأة؟
أيمنحني سِراجُك، كي أضيء غوايتي، زيتَه؟
سلامٌ أيّها البرق الذي يبقى ويمحو ظلمة الجسد المطوّح في قباب الليلة العظمى،
سلامٌ أيّها الحجـر المبارك في الصحـارَى المكتفي بلهيبه السّـري مُفتتناً بـوحدتـه،
السلام عليكِ يا أبعادَ ذاكرتي ويا حُرّاسَ مملكة تدلّ على مسالكها وتعلو نجمة مَيْتهْ.

١٧ ـ حواش لمديح الملكة

ـ أ ـ

تَسْبقينَ بأنجمكِ اللَّيلَ إذْ أُطبقُ الجُفونْ
سوف أرمي أصابعَ كفّي إليكِ اعترافاً:
«إنّها هِبَةٌ من هِبَاتِ الجنون»
غير أنّي سأختم سَرْنَمتي في ذُرَى هذيانٍ قديمٍ يُعيدُ
إلى جسدي ريشه ومفاتيحَ أقْفالِهِ، وأكونْ
حارساً واحداً عند بابِك يَرقدُ في بُرْدهِ الشِّبْهُ والمُختَلِفْ.

ـ ب ـ

خَزَنَ اللَّيلُ سَبْعَ حدائقَ في شَعْرِها الملكيّ
خَزَن اللّيل فيهِ نوافيرَ فَجّر فيها نجوماً تشعّ لها وتُضيء النَّهارَ بنورٍ خَفيّ .

ـ ج ـ

أرْهقتني الدّوالي

إذن
فَلأُ جَرِّبْ رياحاً تُسافر فيها دواليَّ نحو اخْضرارِكْ
أرهقتني النُّجومُ، إذن
سأحاولُ ناشئةَ الليل، أرْقى بِكلِّ نُجومي إلى مستهلّ مدارِكْ
أرْهقَتْني البراري، إذن. . . سوف أضربُ في الأرض، أترُكُ
أزهارَ ظِلّي على صخرها (لوثنيّ) وأدفعُ مهري حثيثاً لِيمرق عِبْرَ سِوارِكْ.

ـ د ـ

انحنَتْ عند قوسي الرياح
فَاغفروا لي المَدى وقدومَ الرِّياح.

ـ هـ ـ

أَغْدُو المفتاحَ؟ سأرقصُ في زَهْوِ الأقفالِ
ولي أحوالي.

إدريس عيسى
(القنيطرة، المغرب العربي)

جودت فخر الدين

بابنا وسماء الحديقة

إلى أخي يوسف

- ١ -

بَابُنا خَشَبٌ
نَخرتْهُ عيونُ الحديقةِ حيثُ ينام الأئمّةُ، أجدادُنا.
بابُنا وسماءُ الحديقة شُرْفَتُنا
وهْي تنأى عن السَّابلهْ،
تتَموج في نَبْض أسرارنا
وتنوءُ اخضراراً بظلٍّ عنيد يراودها مثلَ حقْدٍ
خَوتْ حوله السّنواتُ الطِّوالُ، حَمَتْهُ بأهدابها، حضنتْهُ كجوهرةٍ.
بابُنا، وسماء الحديقة، والأرجوانُ الخرافيُّ، شُرْفتنا
وهي تنأى عن السابلَهْ،
تَستريح إلى سُدَّةٍ
يَعْتليها المَساءُ ـ إذا ما أَذِنّا به ـ
لِيُودِّع شمساً لنا
وهي تَغرُب وَلْهانةً، في تراب الحديقةِ
شمساً لنا، تَتقصَّى خُطانا
فَنزجرُها

ولذلك تركضُ في كلّ يوم
لتغربَ ولهانةً، في تراب الحديقةِ،
تخمد هانئة،
ثم تترك أشواقَها الأرجوانَ على أُفُقِ السَّابلهْ.

ـ ٢ ـ

بابُنا، وسماءُ الحديقةِ، والأرجوانُ الخرافيُّ، شُرفتنا الذَّابلهْ
صوْتنا، حين نصرخ
أصواتنا، حين نصمت
يُشْرِق صوتُ أبي كلَّ يومٍ على غَضبٍ
يَتَعالى مع الفجر وهو يصلِّي
يَتضرَّع في ثقةٍ
أو كمن يُصْدِرُ الأمرَ،
ما أنتِ أيتها الصَّلواتُ ـ الغضبْ؟
أين ذاك الإلّه الذي لم يَنَمْ؟
ليقلْ إنه غافلٌ أو تَعِبْ
وليعترفْ أنه بات يقرأ
في صفحة ليلتنا الزائلهْ.

ـ ٣ ـ

لم نكن قد أتينا إلى كَرْمِنا لنرى فَرْحَة التّينِ
حين سمعنا التّلالَ القريبة تُنشدنا آية الماء والثمرِ
لم نكنْ قد سمعنا سوى نبض آياتنا (الكُثُرِ)
أبي كان يقرأ في أدمع الشجرِ
ثم يأتي وحيداً إلى الناس
يمضي وحيداً إلى خوفه المتوقّدِ في أوّلِ الليل،

كنّا نخافُ،
وما زالَ واحدُنا يستريح إلى خوفهِ
من عناءِ السّكوتِ
نَرى صمتَنا في الزحام شظايا
ونمشي على حذَرٍ من ظلالٍ لنا.
لم نَكن قد أتينا إلى كَرْمِنا لنرى فَرْحةَ التّينِ
حين فتحتُ المَدى كالكتابْ
فرأيت القُرى
تَتنافر مثلَ اللآلىء فوق السَّحابْ
ورأيتُ القصائد تركضُ
قال أبي: خذ بأيدي القصائدِ
ثـمّ انْتحى من قوافيه قافيةً
واستقامَ بجلسته قائلاً: خُذْ بأيدي القصائد،
لـكنّني خفتُ،
كُنّا نخافُ
وما زال واحدُنا يستريح إلى خوفه
مِن عناء السكوتِ
كأنّا رأينا على قمم الشجراتِ
ائتلاقاً لآياتِنا (الكُثُرِ)
فقلـنا لتلك السّماء الصغيرةِ
وهي تكلّل شُرْفَتَنا في المساء الخرافيّ
كوني كلاماً لنا، أو حطاما،
تَعالى إلى خوفنا.
صفِّقي في براريهِ، وانتشري

ـ ٤ ـ

وحين أتينا إلى كَرْمِنا لنرى فَرْحة التّينِ
فَرّت ثعالبُه في سرائرِنا
فَانتبهْنا إلى خطونا المتردّد في فُسْحة الشّوكِ
كنتُ أرى من خِلال الوُريقاتِ ظلَّ الثّعالب وهي تَفرُّ
فأقطفهُوأُرقّصه في السِّلالْ
كنتُ أحسب أنَّ الظّلالْ
تَتنَزهُ بين الغصون وفي فُسْحة الشّوكِ
ثمَ تَعودُ لترقد راضيةً في الجَنَى
كنتأحسبُهاألقاً في عيون الثّعالبِ
قال أبي :
هل تَرون الذّي يَترقرقُ بين الحَصى؟
والرّمادَ الذي يتوهّج في أعين الصّخْرِ؟
كنّا نجيء إلى سرِّنا، ثملاً في المساء،
إلى كَرْمِنا .
لنرى فرحة التينِ والعِنَبِ
. . . وكبرنا كثيراً
تهدَّم بعضُ السياج
ولم نعتصر خمرة الكَرْم
لَمْ نَجتنِ الشفق المترَقرقَ بين الحَصى ،
وكبرنا .
وماتت ثعالبُنا
وانْطوَت ندماً في سرائرِنا
لم تكن غير أترابنا
لم تكن غير ذاك الهوى الطفل يمرح في زهونا ،
لم تكن غير قَفْزٍ لكـم في شعاب التردّدِ: قال أبي .

ـ ٥ ـ

بَابُنا وسماءُ الحديقة، والأرجوانُ الخرافيّ، شُرْفتنا القَائِلهْ:
سِرُّنا أن نَميلَ إلى الموتِ
حين يظللنا سِحْرُ جلستِنا في المساءْ
سحرُنا ميلُنا، يَتفتّح تحت الشّتاءْ
وانطفاءُ لنظرتنا
وهي تَشردُ في الغابة المائِلهْ.

ـ ٦ ـ

لم نمتْ خلف ذاك الزّجاج الذي كان يُطلق شرفتَنا في الشّتاء
ويُطلِقُ غيماً ثقيلاً لوحشتِنا
لم نمت خلفَهُ
بل جلسنا إلى المِدْفأهْ
لِنُسامر أرواحَنا المطفأهْ
وجَلسْنا إلى الموت أيضاً
نُـواسيه حيناً، وحيناً نُسامِرهُ ـ كان لعبتَنا في الخفاءْ
في ليالي الشّتاءْ
كم ضحكنا له، وانْثَنى خجلاً
كم تركناه: يَسْألُ
يَرْغبُ
يَنثُر فتنتَهِ بيننا
لا تقلْ إنّنا قد رذلناك يا أيُّها الموتُ
قلْ: إنّنا قد جعلناك منَّا
تذودُ بنا
وَنذودُ بِنظْرتكَ الواسعهْ،
قد جعلناك تَسرحُ في بيتنا

تَتَمسَّح مُسْتأنِساً عند أعتابِه، في الزّوايا، وفوق الأسرّةِ،
تحتَ الخزانةِ، بين الثّيابِ،
جعلناك تسرح في بيتِنا مثل هرّتنا الوادِعهْ.
لا تقلْ إنّنا قد تركناك يوماً
تكابِدُ من ضَجَرٍ، أرقٍ، وحَدةٍ
لا تقلْ إنّنا قد تركناك يا أيّها الموت
قلْ: إنّنا قد ضجرنا معاً
وأرِقْنا معاً
واستمعْنا معاً، في ليالي الشتاء، إلى الرّعد وهو يزلزلُ أعماقنَا.
لم نَدعْكَ وحيداً
ولكنّنا قد ألفناك وحدَكْ
واصطفيناكَ وحدكْ
وغرسناكَ في دمِنا
شجراً جارياً في العُروقِ، لِتُؤنس وحدتَنا
لِتبدّدَ غيماً ثقيلاً لوحشتِنَا
لم نمت خلف ذاك الزّجاج الذي كان يُطلق شُرْفتنَا في الشتاء
ويُغطي من البرد، مرتدياً حَرَّ أنفاسِنا
لم نمت خلفَهُ، بل جلسنا إلى المِدفأهْ
وأخذنا بأطرافِ ذاك الحديثِ الذي قد بدأناه فيما مضى، من قديم الزمانِ
بدأناهُ صمتاً
ونحياه صمتاً
أخذنا بأطرافِهِ المُرْجَأهْ،
فسمعناه يرقصُ فوق الزّجاج
وينقر نقرته السّاحِرهْ
يترقرقُ ما بيننا، مثل أيّ نحيبٍ

يُضيء بليلتنا مثلَ أيّ شعاعٍ يؤجّج لعبتَه النبويّةَ في ليلةٍ ماطرهْ.

ـ ٧ ـ

بابُنا، وسماءُ الحديقة، والأرجوان الخرافيّ، شُرْفَتُنا الذّاهلهْ
وجموحُ الطّفولة يغمرنا حين تجتمع العائلهْ
كم مضى من مَهبٍّ لنا عاشقٍ
في حِمى السَّروتيْنِ اللّتيْنِ توهَّجتا
في مياه الطفولة جوهرتيْن سماويتينِ
نَشأنا نُعانِقُ ظِلّيْهما
وغفونا معاً في الظّلام الطويلْ
كم مضى من مَهَبٍّ لنا قبل ذاك الرّحيلْ؟
كم مضى من سنينْ؟
نعودُ ونمضي
ونلمح أنفسنا في عبيرهما المحترِقْ
سروتان،
نُطاوِلُ خَطّيْهما
حيث تنتصبان وتنكمشان كأنّهما صوتُنا المختنِقْ
كم مَضى من مهبٍّ لنا؟
كم مضى من سنينْ؟
كم هتفنا لهذا الضياعِ
فَسارعت الأرض تجني رحيقاً لها في خطانا
نعودُ ونمضي، فتكتسب الأرضُ مهداً لها
ونُقيم، فَنلقي هنا، في حِمى السَّرْوتينِ رمادَ التردّدِ
ينهلُّ فوق ترابِ الحديقة كالمَطر الموسميّ
تقول الشّجيراتُ: هذا الرّمادُ أبٌ للترابِ الذي يحضن الشّمسَ في كل يومٍ
وتختلج الشُّرفةُ الذّاهلهْ.

بابُنا،
وسماءُ الحديقةِ،
والأرجوانُ الخرافيُّ،
شُرْفَتُنا القائلهْ:
سِرُّنا
أنْ نُجدِّد شمساً لنا
كلَّما لاحت الجُذوةُ الآفلهْ.

جودت فخر الدين

(صيف ١٩٨٧).

سيف الرحبي

مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور

١ ـ متحف من ظلال

طيور بيضاء تعبر الأنْهار الكبيرةَ،
في الليالي الأكثر وحشةً من أرامل الحرب.
جسورٌ وأشجارٌ مغمضة تتنزه مع العابرين،
كأنّما في متحفٍ من ظلال.
ومن البعيد تـرى أشباحهم، تترنّح.
وسط القناني الفارغة لبلاهة النهار.
تعرفهم واحداً . . واحداً كلعنة لا شفاء منها،
كأمجاد لا أسم لها.
لقد جاءوا من البيت المجاور لأحلامك، باحثين عن صدرٍ أكثر رأفةً من المعرفة.
وفي الظِلال الكبيرة لفجرٍ مدلهّم،
يغيب الجميع عدا ضحكةٍ واحدة.

٢ ـ بداية صباح ما

ضوء يتكسر على ظهر الحانات
ضوء قادم من حيزوم سفينة تغرق،
وأُخرىٰ نائمة في الأفق.

يمشي خجلاً نشيطاً بعض الشيء
يقتفي صراخ الباعة والشحاذين والسكارىٰ.
في الأسرة الأشدّ ريبةً من أعمارنا،
يتسلّل الضوء، حارس المدينة.
ويغمر الممرات بالنجوم.
يترك قبلته اليتيمة في الكأس الأولى.
من هذا الصباح.
ويسافر.

٣ ـ بورتريه ل «سرور»

لن يعود اليوم حطّابوك ورعيانك من الجبال،
ولن يعودَ الغجرُ حاملين فوانيسهم على امتداد الهضاب،
وكذلك صائد الوعول وعرّاف المياه.
لن يعودا هذا المساء،
فالسيول الكاسرة سدّت منافذك الوحيدة.
والبروقُ، بحيواناتها الجائعة تقصف الطرقات.
لكن خلف التلال القريبة، ألمح الفؤوس.
تلمع في ليلكِ الكثيف.
وأشمُّ بخورَ السَحَرة.
هل أبحث عن نيرانٍ أخرى لحكمة الأجداد،
وأرحل إلى أسواق بيع «المُعَنيّين؟».
أم أرجع إلى مسجد الوادي أحضر قربان الجمعة؟

٤ ـ وصول

عندما أسافر إلى بلد.
تسبقني إليه الإشاعاتُ
فأنتشي،

مثل ذئب تسبقه أحلامه نحو الفريسة .
ولا أصل !

٥ ـ بستان «ديستويفسكي»

مع غيمةٍ شاحبةٍ يدخل «رَاسْكِلْنُكُوفْ»
غارَهُ مدّججاً بالعواصف .
بستانٌ تنغل فيه الظلمة ،
حيث السكين تأخذ طريقها بنعومةٍ إلى الأحشاء .
رسالة وحيدة ، رُبَّمَا مَات صاحبها قبل يوم .
وسجّادٌ تعبث فيه الحشرات ، يستجلي نجمة السلالات في كفّ عاهرة ،
ويصغي إلى بكاء الروح تحت الأحذية .
هكذا . . أبداً طفولة تخنق أنفاسها بضربة معول ، والغرفة صحراء المتعبد .

٦ ـ اشتباك

الفجر ينصب متاريسه أمام غرفتي .
وأنا أَعْزَلُ إلا من كلماتٍ تحلم بالخروج .
سأكون وحيداً كالعادة في مواجهة .
جيوش النمل والسّلطعونات .
وأنواع الطيور وهي نسبح بأفراسها في الضوء .
وحيداً وأعزلَ .
لكن قبل أن يبدأ الإشتباك علّي أن أشّيد قلعةً .
من عروق الأحياء وأشحنها بالبارود .

٧ ـ نافذة

ليس أمامك غير هذه النافذة .
التي يطل منها الأطفال نحو حرب جديدة ،
غير هذا الأفق الذي يسقط بينَ قدميك ،
مُغْمىً عليه .

٨ ـ بيتنا القديم

بما يشبه خطوة العابر في أوديةٍ مؤثّثةٍ بالمخاوف .
أودية لا أستطيع لمسَها أو تذكّرها بسهولة ،
بما يشبه تلك الخطوة الأولى .
أدخل بيتنا القديم ، بيتنا المأهول .
بخيولٍ ضامرةٍ يتجوّل بين صهيلها شبح الأجداد .
ينفتح المزلاجُ على هذا الفراغ المهجور .
رائحة أسماك مشويّة
رائحة جازٍ منكفىء فوق المدفئة الفقيرة .
الجرارُ لا تزال بمكانها تَسْتنطق الزوايا .
والمياه تَغلي في الموقد .
القطيع عاد من السَّرح عدا النعجة التي أكلها الذئب .
السّروج والبنادق معلّقة على الجدران كأنها في مأتم .
غداً عيد الأضحى .
والأطفال نسوا شراء الجوارب .
أو غسل أرجلهم قبل النوم .
غيوم بيضاء تزنّر سماء القرية .
وتصحب المسافرين إلى قراهم البعيدة .
ونحن نسبح في مطر المهرجان حيث .
الطيور برفقٍ ، تنقر الهواءَ ليستيقظ .
معنا على السطوح .
وحيث كُنا نجفّف التُّمورَ والأحلام .
على الشرفات الطينية .
ونسقط بين قوائم ثورٍ هائج .
وهناك بقعٌ لشمس نحيلةٍ .

تحتلّ المنزل بعصافيره ونسائه .
وأشجاره الغابرة وتتخبط مثل رعاةٍ بين الأنقاض .
وخلف السياج الخارجي .
ترى النخل، أرواحاً هائمة ترتطم بالمآذن .
سفناً ترخي قلوعها في بحارٍ سديميّة .
بين نعاسها وأحلامها الخضراء .
يُضمر المساءُ سهرته القادمة .

٩ ـ مصادفة

في مقهى آخر، وذات سنةٍ أُخرى .
قهوة مركّزة ستشربها مع امرأة .
تهبط فجأةً من المخيّلة .
حقيبة تئنّ أمام المرآة تخرج منها مذنّبات
تحلّق في جوّ المقهى .
لا تلتفت كثيراً إلى المطر الراقص كمهرّج حزين .
ففي رأسك تغور النساء وكذلك الكواكب .

١٠ ـ الصرخة

الصرخة الغائرة في أحشائي .
كحيوان مطمور في كهف، تتجول .
بين النّائمين مع جندها الغرباء،
وتجبرهم على المضيّ معها نحو أقاصٍ مجهولة .
هذه الصرخة القادمة من عهود
الفيضانات الكبرى، دليل أسفاري
الوحيد، إمرأتي المدلّلة، أحياناً .
أراها تخاتل الضّباع في سريري .
وتنام وديعة بين ذراعيّ الهادئتين بفعل المخدّر .

وأحياناً تسقط فوق الذرى البعيدة .
مُنتحبةً ، مثل أرْملة العصور .
لكن في هذه اللّيلة التي هجرتني فيها .
أرى في الطرف الأقصى من الغابة .
نمرةً جريحةً تَرمقني بإعجاب .

١١ ـ مبارك الرحبي

أحاول أن أكتبَ عنك .
لكن الدموع تسبقني إلى نهايات الكلام .
فأرتد مرتطماً بهدير كوكب يهذي .
بحنين أوديةٍ جافّة .
أحاول أن أكتب لكن الدموع تسبقني .
حاملة معها الجذور والمنافي ولهاثَ الطّرقات .
أحاول أن أمتطي عربة من أنين الغرقى .
كي أتبّين شبحك البعيد .
كيف اخترقتك الأحلام بغدر المسافة .
ورحلت باكراً كملاك بعينين جريحتين .
كيف تركتنا على هذا النّحو .
جثّة تحدّقُ فيها نسور هرمةٌ .
تحت شمس خاوية .

١٢ ـ رياض الصالح الحسين

دائماً . . في غرفتك المكفهرّة بالتعب .
تبحث عن ربوة الخيال .
عن مشاجراتٍ جديدةٍ تحت المخدّة .
عن ذكرى خَبّأتها الفتيات بين الجدائل .
الضيوف المزعجون يزورونك في نعاسٍ عابر .

ولا تَسْتيقظ إلاّ بعد حقبة من النوم،
في غرفتك الضيّقة التي أعرفها جيداً،
لِتَبْحث عن أشيائك الصغيرة.

١٣ ـ يوسف الخال

أما زلت بهيئتك الأبوية.
تقرأ صحف الصّباح وتُحاور الأصدقاء؟
ميمماً وجهك شطر الغيب.
حكاية تقصها عليك الرياح كل ليلةٍ ولا تنضب.
وما بين غزير وباريس.
كانت خطوتك الأخيرة تَتَعثّر بالتمائم.
مسيحاً يحمل كابوس الأجيال.
ويتحدث عمّا كان وما سيكون.
ماذا كان وماذا سيكون؟

١٤ ـ خريف.

وحيداً بين طيور الغابة.
تبعثر ريش الخريف.
وتحدّق في بُرك آسنة.
ترى فيها صورتك قبل عشرة قرون جندياً على
نهر الأمازون أو في معبد بوذي بآسيا.
جائعاً لكنك تفكر:
أنَّ مُديةً واحدةً لا تكفي
لذبح عصفور.

سيف الرّحبي
(عُمان)

هنري ميشونيك

(Henri Meschonnig)

نظرات في الشعر الفرنسي الراهن

١ ـ الشعر مخلوق ضد الشعر :

يعيش الشعر الفرنسي أزمةً لأنه حيّ . حيٌّ بتاريخه وبضَياع التاريخيّة ، ومريضٌ بهما في آن . مريضٌ بتاريخه عند شعراء لم يعرفوا أن يكونوا إلّا صدًى للحظاته العظيمة . كانوا سعداءَ أن يكتشفوا في هذه اللّحظات الشعر الذي اعتقدوا أنّهم يمتلكونه ويستوعبونه بعودتهم إلى استئنافه . يستمرّ بعضهم بتكرار لوتريامون ، رامبو ، مالارميه . ويَتَماهَى آخرون مع سان جون بيرس ، وآخرون يقدّسون هنري ميشو الذي يقتلهم ، عن حق ، مقابل ذلك . وآخرون يكرّرون آرثو ، بيير جان جوف ، فاليري ، أراغون . تحت كل اسْم من هذه الأسماء يمكنُ بناء نصب تذكاريّ لموتى الشعر ، مع أسماء المريدين الذين يُتَمْتِمونَ الشّعر .أسماء تملأ غالباً الإذاعة والصّحف لأنّ الاستقبال الاجتماعي للشعر يتأخّر دوماً عمّا يحدث للشعر ذاته من تحوّلات . لكن ما له سلطة على الرأي العام ليس بالضّرورة ما يصنع الشعر ، أي ما يفكّكه .

الشعر الفرنسي مريضٌ أيضاً ، على نحو خاص ، بضياع التّاريخ والتاريخية . ذلك أن قسماً منه تَمَوْضَعَ في الاتّفاقي والتّركيبي . إنّه بالتّحديد القسم الذي طُرِحَ واسْتُقْبِل على أنّه الرياديّ الطليعيّ . لقد آثر الألعاب الشكلية ، ألعابَ الأعداد ، الألعابَ اللفظية إلى حدّ أنّ هذا الشعر أصبحَ لعباً حول الشعر ، واتّخذ الشعر نفسه ، مادّةً للشعر وموضوعاً ، وقدّم شعراً لشعراء لم يعد لديهم شيءٌ آخَرُ للقول . تجريبيّة من دون تجربة ومعاناة . مَوْمأة وتَكرار . ويُكْمِل التّسويق الثقافيّ تشويشَ القيم .

في أثناء هذا الوقت ، تقرأ فرنسا الرّوايات ، الاعترافات والذّكريات المَعِيشَة ، ويُباع جيّداً أنبياءُ نهاية العالم ، وأين من لا يعرف برجه الفلكي . علاماتُ انحطاط الرّوابط بين الأخلاق والتاريخ ، حيثُ للشعراء دورهم .

إنّ العودة النكوصية الموصف هي من أهمّ آثار الشعر الشكلي الذي كان يُلاحَظُ في «الكلمات حرّةً» لدى النزعة المستقبلية الإيطالية . والأثر الآخر هو الخلط بين العَروض والإيقاع ، بوصفه تنظيماً ذاتيّاً للكلام . كلّ امتيازٍ للأعداد في اللغة يقوم على حساب المعنى كتاريخ . إذن ، نرى في هذا المنحى الشعريّ عودةَ الكلمات بلا تركيب نحويّ ، أي بلا سردٍ ، بلا ذات ، بلا تاريخ ، ونرى شعراً يتكلّم على الشعر . وليس مدهشاً أن نرى أيضاً عودةً إلى التقليد ، إلى كتابة الأدب من جديد بطريقة لَعبيّة . شعرٌ هو في أفضل حالاته برنامج شعريّ توقف بشكلٍ مستغرَب عند «وصْفات» سنة ١٩٢٥ ، التي نُقلت بدءاً من دادا (Dada) حتى جيرترود شتاين . حدثٌ مَرّ وانتهى زمانُه . الطليعة مُتْحَف .

يبدو لي أنه إذا حاولنا أن ندرك ما الجديد في الشعر الفرنسي بهذه الضجة التي يثيرها أولئك وهؤلاء ، فسوف نلحظ من جهاتٍ متعددة حيويّة عروضية ، إلقاءً موقّعاً يتجه صوبَ روابط جديدة بين النثر والشعر ، بين ما كان يُسمّى الغنائية والملحمة . إنّها مغامراتٌ فرديّة بالضرورة . مغامرات تَحيد عن متحف الشعر وبخاصّة عن السّريالية التي لم تعد شيئاً آخر أكثر من وجودها الأكاديميّ الخاص .

لا بدّ أن نلاحظ ، كما يخيل إليَّ ، أنَّ من الممكن أن تَقوم ، بفعل مغامراتٍ شعريّة ، علاقاتٌ جديدةٌ بين الشّعر والنظرية ، أو الفلسفة ، بين الشعر الموصوف بالتعقيد والشعر المسمى شعبياً ، بين الشعر الفرنسي وتقاليد شعريّة أخرى . التّهجين بالنّسبة إلى الشعر حيويّ جدًّا . إنّه شرطه التاريخيّ دوماً ، حتى وإن صرَخ أصحاب نَزعة الصفاء (الصفائيون) بأنّهم لا يعترفون إلا بالقديم الموجود في الجديد . يعد ممكناً أن نكتب الموسيقى اليوم فيما نجهل جميع أنواع الموسيقى في العالم ، كذلك الأمر بالنسبة إلى الشعر : لا يمكن أن نكتب الشعر ، أينما كان ، فيما نجهل الشعر الآخر :

هذا الرابط لا يمحو الفروقات الثقافية التي تحدّد وظائف الشّعر ، ولا ينساها . هنا لا وجود للمعاصرين أكثر من أيّ مكانٍ آخر . لا يزال الشعر في بعض البلدان وبعض الظّروف يتقصر على نفعيّةٍ اجتماعية ، على اللفظة الأولية للشعوريّ أو للسياسيّ ، على حديقةٍ تقليدية من زهور البلاغة ، أشياء لا تستطيع المبالغة ولا الصدق إنقاذها . كلّ شعرٍ يبقى في تاريخه . وعلى التفاعلات أن تقوم بعملها .

ليس الشعرُ الشّعرَ الذي نجح ، إطلاقاً . كل نجاحٍ نهايةٌ للشعر . الشعر هو البحث عن الشعر وعن البدايات المستمرّة للشعر . يعني أنّه جذريّاً تاريخيٌّ في حالته وفي تناقضاته . هذا ما ينبغي عليه معرفته بأيّ ثمن وفي كل لحظة وأن يكون الأول في كل مرة . إعادة إبداع علاقات لا بين الكلمات وتاريخها وحسب ، بل بين الذوات والعالم وفيما بينها كذلك .

٢ ـ الشعر نقد :

إنّ السؤال «والشعر؟» سؤال اقتحاميّ لأنّه لا يستجوب الشعر فقط بل يستجوب الأنظمة الأخرى للاجتماعي والسياسيّ عن أحوال الشعر . يسألها : ماذا فعلت بالشعر؟ وبالعكس ، ماذا فعل الشّعر بالاجتماعي والسياسي؟ إنه سؤالٌ يفرض أن نعرف الرّهانَ الذي يجري في الشعر وبه ، أن نعرّف استراتيجيات الشّعر والاجتماعيّ والدولة . وحده الشعر يقدر أن يطرح هذا السؤال مع أنّه يُطْرَحُ في الشّعرية .

إنّه سؤالٌ يُقْصي ، كما يبدو لي ، في الماضي وفي البلاغة ، سؤال : «لِم الشعراء؟» الذي عالجه هولديرلن ، وصار غالباً صورةً سلبية للشعر والكلام على الشعر . يبدو لي أنّ الشعراء تأمّلوا في الشعر وحده ، ناسينَ اللغة العادية ، وإذن الإنسانَ العاديّ . ومن هنا تابعوا الامتياز الأفلاطوني للفيلسوف وللشاعر على الإنسان العامي . ربما يظهر أخيراً أن من الأهمّ بالنسبة إلى الشعر التأمل في اللغة العادية . قل لي ماذا تفعل باللغة العادية أقلْ لك ماذا تفعل بالشعر ، إذن ماذا تفعل بالإنسان العامي ، للتوقف عن جعل الشعر ناطقاً رسمياً باسم الصامتين ، وهذا ما فعله نيرودا .

إزاءَ الطلاق المشهور بين الشاعر والجمهور ، وإزاء نجاح الرواية وأدب الاعترافات والذكريات ، قد يكون مهمًّا بالنسبة إلى الشعر أن يستعيدَ الممارسة الخاصّة للتخيّل . أقول الشيء عينَه عن النثر . لقد تَمّ تحويل الشعر الغربي وتحليله بحيث حُصِر في «الغنائية» واستُبْعِدت بذلك الملحمةُ من الميدان . وبمقدار ما كان يَنْحصر ، كان يَعدّ نفسَه الشعر كلّه . المسألة هنا أن نحلّل إقصاء الشعر (هل يجب التحديد مرة أخرى أين ومتى ولماذا؟) . إنّ مفهوم الإقصاء هذا يُعيد هو نفسه في مجاله نَشْرَ المركزيّة العرقية الأوروبية ، حاسباً نفسه العالم الشموليّ والكلي للشعر ، كمثل الفلسفة ، وكمثل البرجوازية . في هذا الإقصاء تُهَمِّش الذّاتُ جزءاً منها ، حديث العهد ولم يُحلّل بشكلٍ كافٍ .

لا أوافِقُ على التّعارض بين اللّسان العادي و«المعاني الأكثر نقاءً لألفاظ القبيلة» دون ذلك سنعزل تاريخاً ما ، تاريخاً يقدّم أجوبةً أكثرَ ممّا يقدّم أسئلة .

ينبغي إيجادُ شعريّةٍ نافية . فالشعر كاللّغة يبتعد بلا نهاية . ولذا لا يُحْصَر ضمنَ تعريفٍ معيّن . إنه ما يدفع للكلام بحيث تبقى التّناقضات قائمة : بين الحياة والكتابة، بين القول والفعل .

كان الشعر باستمرار صراعاً وعراكاً كالفكر نفسه . لا يغيب الجدالُ إلا بالنسبة إلى النزعة التّعليمية والايديولوجيّة المنتصرة . ولا يتمّ الجدالُ بطيبة خاطرٍ ، كما يُقال . لكن ما معنى أن تكون مِن عصرك؟ ليس هناك إلاّ موقفان إثنان : مع أو ضدّ . لا نختار خندقنا أكثرَ مما نختار العالَم ، المكان ، الزّمانَ ، تماماً كما لا نختار القصيدة التي سوف نكتب . سأقدّم بعض الملاحظات التي هي بالضرورة ذاتيّة ، افتراضيـة ، نظريّـة : لِأرى ، تحديـداً ، ما تفعله .

أقـول إنّ الشعر ليس حـالةً («الحـالة الشعـرية») ولا انفعـالاً (وأقل أيضـاً الانفعال ، المتعارض مع العقلانيّ) ولا تجربةً ولا علماً ولا معرفة . لكنه فاعلية ، وهو بوصفه كذلك ، تاريخيّ ، اختباريّ ، جذريّاً ، كمثل اللّغة . أستخلص من ذلك أنّ الشعر نقدٌ ، أنّ الشعر هو دائماً ، نقدٌ للشعر . دون ذلك ، سرعانَ ما يَصير شِعْرَنَةً : يعني تكرار ما كان الشّعر في وقتٍ ما .

إن كان ثمّة ، اليوم ، تاريخيةٌ للشعر وراهنيةٌ ، فإنني أرى ضرورةَ الابتعاد عن جملةٍ من الأفكار التي سادت ولا تزال سائدة : الكتابة كموتٍ ومنفى ، الكتابة ـ في ـ اللّسـان ، شعر الشعر ، العُصَاب الذّريعة . وكل ما تَمّ حابساً الشّعرَ بين الأقطاب : مالارميه ـ رامبو ، هولديرلن أو لوترِيامون .

يجب الخروج من هَيْجَلةِ (هيجل) للشعر حيث كانت السريالية بكاملها ، مما يُقصيها نهائياً ، في رأيي ، مع الاعتراف بكل ما قدمته . هناك ، والحالة هذه ، عنصر أساسيٌّ في هذه الهَيْجَلة وهو ، كما يبدو لي ، تَماهي الشّعر مع أَوّلية الاستعارة التي تُحافظ على البلاغة الأرسطيّة كما هي تماماً : يعني الشّعر بوصفه وَهْماً .

مع ذلك ، وبشكل اختباريّ ليست الاستعارة مميّزةً للشعر ، وليس الشّعر استعارةً . إنه يمرّ عبر استعاراتٍ كما يمرّ عبر كلّ شيء آخر ، ذلك أنّ الاستعارة مَبْثوثة في اللّغة كلها . يؤدّي الشّعر ـ الاستعارةُ ، آليًا ، إلى جعل الشّعر انزياحاً للانزياح . آنئذٍ يُحاصَر الشّعر في الثّنائية الوضعيّة للقرن التّاسع عشر : الشّعر نقيض النثر .

يَضمنُ الشّعر ـ الاستعارةُ المعمَّمُ ميتافيزيقيّة العلامـة ، وهذه الميتـافيزيقيّـة هي أيضاً

سياسة العلامة . بهذا المفهوم للشعر يتواطأ الشّعراء مع الإقصاء الأفلاطوني الذي هو سياسة ثابتة لحضارتنا . حتى الشّعراء يعتقدون بأنّهم المستفيدون من ذلك : وهو صحيح نرجسيّاً .

يَتموضَعُ نقدُ الشّعر اليوم بنهاية البنيويّة اللّسانية والأدبية التي يمكن التعرف إلى آثارها في الكتابة ، كمثل التركيبيّ حيث تـألّقت الممارسات الدّادائية ـ السّوريالية مع اللّعب البنيويّ . وهذا ما يُوضحه تدريس الشعر في المدارس . كلّ شيء يَجري كما لو كنّا نطيل تلك النّهاية في حين يجب ، على العكس ، العمل لاستخلاص منطقها .

بلغت رقابة البنيويّة على التاريخ والذات أوْجَها في سيادة مفهوم اللسان . إنه الشعر المتموضِعُ مباشرةً في اللّسان ، عمل اللسان ، «ذاكرة اللّسان» . وفضلاً عن حجّة المُلصَّقة (الكولاّج) ، (ممارسة لم تعد جديدة كلّ الجِدّة) ، نجد فيها فكرة أنّ الأدب يولد من الأدب ، (فاليري ، مالرو) ، أنّ الشّعر يُولَد من الشّعر . هذه حقيقة جزئيّة وإذن مُلفّقة ، فكرة متحفيّة . ذلك أنّ الشعر تاريخيّاً لا يجيء إلا عندما يرفض الشعر وما كان شِعْريًّا . عندما لا نعود نعرفُ ما هو . لقد حَصر مفهومُ اللّسان الشّعرَ في تَجربةِ اللّسان ، في التَّجْريب اللّساني ، يعني في الآثار : الأثر ـ آرتو ، الأثر ـ ميشو ، الأثر ـ جُويْس . . . إلخ إنّما نسينا الحياة . من بونج Ponge إلى درّيدا Derrida بدأنا بنسخ القواميس ، لأنّها المكان الوحيد الذي يوجد فيه اللسان (إذ ليس في ما تبقّى ، حتى في كتب القواعد ، غير القول) .

نجد هذا الأثر ـ اللسانَ في قسم كبير من الشعر الفرنسيّ منذ عشرين عاماً . هكذا أسهمت البنيويّة ، بوصفها علم لِسانيّة اللّسان ، وبوصفها مولِّداً إيديولوجيّاً ، في نزع التّاريخية عن فكر اللّغة (بفصلها بين اللسانيّة والفلسفة) وعن مجموع العلوم الإنسانية كذلك . كان لها أثرٌ اجتماعيّ . لقد أدّتْ إلى تصوّر الأخلاق وعجزها في المجتمع ، وأضعفت الرّوابط بين الأخلاقي والسّياسي ، وهذا خطر على الديمقراطية . أسمّي ، في منطق الشعرية ، جدليّةَ الذات والدّولة ديمقراطيّةً . ولهذا فإنّ مفهوم اللسان ، في الشّعر هو ، أنتروبولوجيّاً ، مفهومٌ رجعيّ . وهذا يشمل الرجعيّة السياسية .

ثَمّةَ تأثيرٌ آخر لِلسّان بدلَ الكلام : هو نَزع الشفوية عن الشعر الفرنسي . لن أُلحّ كثيراً على هذه النقطة .

الكتابة الإفراطيّة (Sur-écriture) والطباعة الإفراطيّة هما ، بالنسبة إليَّ ، علاماتٌ لعبادة الحرف حيث تقوم الفائدة النّرجسيّة في أنّ الشاعر الذي يشارك في تقديس الشعر

يؤدّي العبادة لذاته وللشّعر في آن . تكمنُ هنا علاقةٌ بين الأخلاقيّ والشعريّ يوضحها ما سأدعوه زهوَ المقدّس . وهو زهوٌ قائمٌ في كتابة فلاسفة الفينومينولوجيا (الظاهراتية) وفي كتابة اللغويين والشعراء : نجد هذا الزّهو مثلاً عند مالارميه وسان جون بيرس ، وعند هسُرل وهيدغر أو عند هيلماسليف (HJELMSLEV) .لا وجود لهذا الزّهو عند سوسّور أو بنفنيست ولا عند فتجنشتاين ولا عند نرفال أو بودلير أو حتى هيجو .

هناك اختلاطٌ بين الشعر وأساطير الشّعر (Mythes)، وغالباً يتعذّر التمييز . والمثال الصارخ لهذا الالتباس هو ، في نظري ، سان جون بيرس الذي يندرج كليّاً في إطار القول النّبيل (Noble) الذي عُدَّ شعراً ـ إذن الوعي السّيء لعصره ـ في حين كان يحقق ذاته عبر إيقاعه ، كوعي شعريّ طيّب لعصره.

إنّ نقدَ الشّعر يمرّ عِبْر نقدٍ لتقديس الشّعر لأنّه يثبّت الشعر ويعزله في الحياة اليومية ، سواء في الشعر أو في الكلام على الشعر . نَقد لِمَوْماةِ هولديرلن . يتحدث فرناند أوليت (Fernand Ouelette) بحقّ عن «الحنين الكنعاني» في كتابه «الكتابة في عصرنا» . نقد النزعة الهيدغريّة للشعراء ، هذا الكلام الشعريّ الذي لا شعر فيه ، والفلسفي الذي لا مخاطرة فيه ، ولا جزاء . نقد للأثر ـ مالارميه (أترك مالارميه نفسه لتاريخه) الذي حلّ التناقض بين السطر والشعر عوضاً عن التمسّك به . لم يعد الشعر ، بتماهيه مع أسطورة للشعر ، تكراراً باطلاً وحسب (وهو ، تقنيّاً ، جزء من اللفظية المعجميّة حيث كان مالارميه ، ناظماً ومركّباً) وإنّما انحصر أيضاً ، بشكلٍ خاص ، في ميتافيزيقية تعارض القَدامة (Archaïsme) المُقوّمة ، الأرض والفلاح ، المقدس والبعيد ، مع الحداثة التي هي الضّياع ، ومع المدينة بوصفها مكاناً جرد من إنسانيته ، ومع اليوميّ المحتقَر الخالي من القيم ـ يوميّ اللغة الناقلة ـ (ويوميّ الإنسان العاديّ) . أشير إلى أن هذه التّعارضيّة إيديولوجية بالضرورة ، وأنها بوصفها كذلك تشوّه الشعر بتحويله إلى إيديولوجيّة ، لحظة يظنّ الشعر أنّ الشعريّ هو الإفصاح عن الأصيل ، الأوليّ ، والبحث عن الوحدة . ويكفي أن نذكر ببودلير للكشف عن هذه الشعرنة (Poétisation) . ثم هناك مجالٌ لكي نُظهرَ أنّ ذلك بناءٌ مزيّف أنتروبولوجيا ، وأنه ضارٌ بالذات المتكلمة لا بالشّاعر وحده .

يقوم النقد على التّفكير بالتاريخية الجَذريّة للشعر وللشعريّة وللغّة أيضاً . يقوم على بناء منطق عددٍ من المسائل ، كتعددية العقلانيّات لا الأسبقية الميتافيزيقية للشعر ـ كمثل العلاقات بين الأخلاق والكتابة ، أو بالأحرى بين الأخلاقيّ والسياسيّ والكتابة . ألا يَرْتبطُ

تجريد الشعر من جدارته الاجتماعيّة بالنرجسيّة التي تملّصت من هذه المسائل وبالأجوبة السّريعة والمباشرة كالالتزام مثلاً ؟ مثال هذا الجبن الأخلاقي : جعل الأسلوب وحده موضوعَ لذّةٍ ، تَسْويغاً ، كما هي الحال بالنسبة لسيلين (Céline) . وهذا شكل آخر للثنائية ، وللذّوق البورجوازي .

ماذا يمكن أن تعني تاريخيّة الشعر ؟ ليست مغامرة يصعب التكهّن بها وحسب . إن علاقتها بالسياسي استراتيجياً هي ، كما أرى ، أن تكشف عن وضعية الذات كما يفعل ذلك أيّ مجتمع . أقصد بالذّات (Sujet) الإمكانية المتعددة التي يمتلكها كلّ فرد ليكون ذاتاً - وليس الفرد الذي قد لا يكون ذاتاً . إنّ تاريخية الشعر هي إذن العلاقة المكونة للشعريّ وللسياسي . إنها النّقيض التام للمفهوم الميتافيزيقي .

هذه العلاقة بين الشعريّ والسياسي لا تمرّ عبر التعارض بين الشعر المعقّد والشعر الشعبي ، ولا عبر التعارض بين الشاعر الذي يُعايش الشّعب والشاعر المنعزل عن الشعب - مما وضحه أريس فاكينوس (Aris Fakinos) بصدد سيفريس (Seferis) وريتسوس (Ritsos) في لقاء عام ١٩٧٧ (Liberté ١١٨ - ١١٩ ص ٤٨) ، فسيكون ذلك تَبْسيطاً . وستكون هناك وَصْفَاتٌ للتاريخية . سيكون هناك تَسْييسٌ كما أنّ هناك شعرنة .

كان جاك برو (Jacques Brault) قد أكّد عام ١٩٧٤ بأن «البعد الجوهري للإنسان هو علاقة جدلية ، عنيفة وصامتة ، بين الشعريّ والسياسيّ (لقاء «هل الكتابة قابلة للاسترداد؟» Liberté ٩٧/ ٩٨ ص ١٥) ليست هذه العلاقة مباشرة ، إنها موسَّطة Médiatisée في/ وبالكتابة ، ويمكن أن تناقض السياسيَّ مباشرةً . كان هولديرلن مع الثّورة سياسيّاً ، لكنه شعرياً كان إلى جانب المقدّس والكونيّ ، وإلى جانب قومية أرضية . إنّه يحتوي هيدغر كما يحتويه هذا الأخير .

مثالٌ آخر للعلاقة المباشرة بين الشعريّ والسياسي - إذن للتسامحيّة السياسيّة - دون الحديث عن الكياسة و«اللّيونة» : مطابقة البحر الأسكندري (Alexandrin) للنظام الاجتماعي بحيث أنّ أوزان مالارميه ثورة شعريّة وسياسية ، لأنها نادراً ما تعرف الوقوف في منتصف البيت (césure) .

كان جون مونتاغ (John Montague) يقول عام ١٩٧٤ : إذا كان الشعراء مسؤولين عمّا يحدث لهم ، فعلى الشعرية والسياسة أن تتكوّنا في الشعر (لا الشعر في الشعرية ولا في السّياسة) . لكن على النقد أيضاً أن يفعل فعله في مكانٍ آخر ، أن يؤثّر على التّعليم بشكل

خاص. وليس هذا ببعيدٍ عن وضع الشعر إذا كانت الجامعة الأدبية وإذا كان الجامعي في فرنسا، كمثل الشاعر، في حالة عزلةٍ مع انقطاعٍ عن المجتمع.

ليس سهلاً أن نحلّل هذه العلاقة بين الشعرِ والسياسيّ وليست إطلاقاً علاقةً بدَهيّةً.

آخذ مثالاً أخيراً، يبدو لي أساسيّاً، إذ لا نزال تابعين له: إنّه العلاقة بين الشعر المستقبلي وميتافيزيقية اللغة والثورة الروسية.

في «الكلمات حرّة «لمارينيتّي (Marinetti) في تعبيرية غوتفريد بن (Gotfried Benn) أو في المستقبليّة الروسية، ينطلق العمل الأدبي من ميتافيزيقيّة الأصل: يُنْظَر إلى الكلمات بوصفها امتداداً للأشياء. فالاقتراب من نظام الكلمات يعني الاقتراب من النظام الاجتماعي، من النظام الكونيّ. هناك استمرارية مفترضة من العنف اللفظي إلى العنف الكوني الذي يجرّ العنف السياسي. والطريقة التي يتحقق من خلالها هذا الأخير هي تنوّع محليّ: عسكرية عام ١٩١٤، الانخراط في الفاشية أو في الثورة الروسية. هذا ما أسميه **شعريّة المقدس**. تحتوي هذه الشعرية على سياسة وشعرية للذات التي امّحت كفرد وذابت في أخوّة السلاح، والجماهير التي لا يمكن أن تكون الحقيقة بالنسبة إليها إلا مشتركةً وجماعيّة، ولا يكون الذاتي شيئاً آخر غير الاجتماعي. لكن هناك أيضاً شعرية هي تاريخيّة جذريّاً عند أبولّينير مثلاً أو ماياكوفسكي: مناقضة للموروث التقليدي، لا تشبه المقدّس في أي شيء، وهذا ما يؤكّده موقف موقف أبولّينير من تعدديّة اللغات. والشعرية الناتجة عن ذلك، مختلفة. والدّليل الآخر على هذا الأمر هو صراع ماياكوفسكي مع مجتمعه حول «الأنا».

هكذا تشكّل علاقة الشعر بثورة ١٩١٧ إحدى المشكلات السياسية للشعريّة. إن الذين استقبلوا الثورة بحماسةٍ هم الرمزيون والمستقبليون. يعني السلافيون الذين كانوا يمقتون الرّواية الطبيعية، والديمقراطية البرلمانية، والنزعة العلمية، والغربَ كله، و«الرجعيين». استقبَل أ. بْلوك (A. Blok) الثورة استقبالاً طقوسيًّا مسيحياً. كان ينتظر نهاية العالم منذ الهزّة الأرضيّة في مِسّين (Messine) عام ١٩٠٨ التي كانت بالنسبة إليه العلامة على ذلك.

وكان الديموقراطيون هم خصوم الثورة، مثل غوركي، «الغربيون» الذين كانوا يحبّون اميل زولا والعِلْم الغربيّ. كيف يمكن التفكير بهذا التّقاطع بين القيم؟ «الرجعيون» يرحّبون بالثورة؟ الثورة نفسها «رجعية»؟ «الشعر» «رجعي»؟ أكيدٌ أنّنا لا نقدر أن نلصق على الشّعر مباشرة لفظة سياسيّة «كالرجعية». لكن ينبغي أن نتعمّق في منطق هذه المسألة لا أن نتملّص

منه ونُبْعده لأنّ هذه الثورة لم يمرّ فيها الشعراء وحدهم . وما العلاقة بالنبوّة التي يحتويها الشعر؟ في أية حال ، لم يعد مسموحاً أن نتابع الخلط السّريالي بين الثورة الشعرية والثورة السياسية .

للشعر آثارٌ كثيرة ، أهمّها بالنسبة إليّ أنّه يلغم ميتافيزيقيّة العلامة ، وسياسةَ العلامة (التي هي عِلّة الدولة) ذلك أنه في الكلام ، الممثل الأكثر انكشافاً والأكثر قابليّة للانجراح ، ممثل الذات ، الأنا ، وصورة الشاعر دون امتياز .

العلامة تنتصر كالدولة ، ولا يضرّ أحداً أن تكون القصيدة غير قابلة للشرح من خلل نظريّة العلامة . ويتم الاستغناء عن نظرية تاريخية للشعر ، وكل شيء (ما عدا القصيدة) يعمل جيّداً إذا لم تكن الذات إلاّ **أثراً قواعديّاً** أو «نتاجاً للعلاقات الاجتماعية» .

الشعر ، مع ذلك ، وفي الوقت نفسه ، نقدٌ للعلامة ولسياستها الأداتيّة : بِقَدْرِ ما هو **لا تبسطيّة الدالّ** ، ومغامَرةُ الأنا ، التي هي اللاشخصية الحقيقية (وليس الهو) . المهمّ أن نفصل الكتابة الذاتية ـ اللاّشخصية عن النّزعة الفردية (يُضاف إليها دوماً عبارة «البورجوازية الصغيرة») أو عن النزعة الذاتية السيكولوجية . أقول إنّه حيث يقوم هذا الخَلط تقوم استراتيجية تمارس دورَها كاملاً ضِدّ ماياكوفسكي أو ضدّ الفوضويين (المتهمين بالنزعة الفرديّة .للتخلص منهم ، في حين أن مفهومهم الأساسيّ هو الجماعة) . نجحت هذه الاستراتيجية ولا سيّما أنّ الفرد ـ الذات ـ ابتداعٌ جديد ، محصورٌ محليًّا ، وهَشّ ، وتَرفٌ أنتروبّولوجيّ .

الشعر يحول بين البنيويّة وممارسة وظيفتها : الدّليل أنّ البنيوية انكبّت على قواعد السرد . وعندما حلّل رومان جاكوبسون بعض القصائد ، فعَل ذلك لدراسة تكونها البنيوي الذي لا يقول شيئاً عن قيمتها . السيميائية (علم الدلالة) الرّائجة عاجزةٌ هي الأخرى أمام القصيدة وتَنْسَى مشكلات الترجمة . ذلك أنّها نسيت اللغة .

لكنْ هناك خطرٌ على الشعر في هذا الدّور الفضائحي الذي يلعبه : هو أن يَعُدّ نفسه فضيحةً مهما فعل . هنا يبدو لي مُلِحّاً أن نعرف لماذا تختلف وضعية الشعر في فرنسا حالياً عن وضعيته مثلاً في أمريكا اللاتينية وفي اليونان ، أو في الثقافة العربية ، بل أيضاً في الألمانية والروسية ، أو في الثقافة الأنكلو ـ أمريكية .

أتحدّث انطلاقاً من عملي الذي يحدّده الشعر الفرنسي الحالي . ولا أفصل النظرية عن الشعر إذن لا أستطيع الانطلاق من مواقع ثابتة . ولذا أعتقد بأنه عندما تَمّ الحديث عن

تضخم نظريّ بصدد الأدب ، نظرَ إلى التضخّم الشكلي والعلمويّ ، تضخّم البنيوية ، بوصفه تضخّماً نظريّاً ، في حين أنه العكس تماماً : إنّه عجز نظريّ . لا يستطيع الشعر ولا النظرية أن يعرفا أين يذهبان ، مقابل اليقين الذي تملكه الاحتفاليّة البنيوية والتركيبية . لكن لا جديد في هذا كله ، فالشعر من حيث هو أنا ـ هنا ـ الآن إنما هو نقد .

٣ ـ الطليعة الشعرية اليوم :

لا يمكن الكلام على الطّليعة إلا من وجهة نظر فردية ومحدّدة ، محددة اليوم في فرنسا : بما بعد جيل الروّاد ، وما بعده من طلائع القرن العشرين وجَهْل الكتابات الآتية ، مما يشكّل شَرْطَ الكتابة . هذا كلّه يجعل الحديث عن الشعر ، انطلاقاً من مستوًى رسميّ أو منظّم ، أمراً مستحيلاً لحسن الحظ . لقد مضى زمن التجمّعات وليس للشعر سلطة أو مالِكٌ . لا ينفكّ طفلُ حكاية أندرسن (Andersen) يكرّر ، كلَّ لحظة ، أن المَلِكَ عارٍ . لم تفعل التجمّعات أكثرَ من أنها البسته على طريقتها ، ودفعته إلى الاعتقاد بأنه مُكْتَسٍ . هكذا لم يكن إطلاقاً إلا فرداً ، وذاتاً ، يقدر أن يتكلم على النشاط الذي هو الشعر ، ذلك أن تاريخيّته وقدرته على المرور واللّقاء بالنسبة إلى الآخرين ، وما يستطيع احتواءه من جماعات ، غير ممكنة جميعاً إلا في المغامرة الأكثر ذاتيّة والأكثر فرديّة وتفرّداً .

إذن ، أنحازَ لما كان يقوله ماندلستام (Mandelstam) عام ١٩٢٣ في «ملاحظات حول الشعر» : «الشعر هو الحرب باستمرار» . فخاصيّة الشعر التاريخية جذرياً ، هي أنه لا يقدر أن يكون ، وأنه لم يكن إلا معركة . وحالما يكفّ عن كونه كذلك ، فإنه يقع في الاتّباعية والأكاديميّة . في التّكرارات ، تكرار القَدامَة وتكرار الحداثة على السواء .

إنّ مشكلة الطلائع ، الكبرى بوصفها ظاهرة القرن العشرين ، هي تكرار بعض المغامرات التي أصبحت سنّةً قدّمت نفسها ، تحديداً ، بوصفها طلائع . تكرار مالارميه ، رامبو ، لوتريامون ، جيرترودشتاين ، الذين أنتجوا أرباب كتابة يُعترف بهم اليوم كما هم . وبعد الدّادائية ، والمستقبلية والسورّيالية التي كانت الحركة التجمّعية الأخيرة ، قامت مغامرات فردية تحولت بدورها إلى نماذج (آرتو ، ميشو ، سان جون بيرس ، شار) ، أي إلى طُرقٍ مسدودة .

إن مفارقة الطليعة هي أنها أصبحت «رثاثةً شعرية» وفقاً لتعبير رامبو ، وتخجل من نفسها . إن الذين يدّعون ملكيّتها وينسبونها لأنفسهم ، ينكرونها في الوقت نفسه ويرفضونها . لا بد إذن ، من الاعتراف بأن مفهوم الطليعة اليوم في فرنسا ، لم يعد يحدّد

إلا وظيفةً سوسيولوجية للشعر تَرث الطلائع في بداية القرن العشرين .

هذه الوظيفة هي وظيفة التجمّع ، وقد ابتدعَتْها ـ على حد معرفتي ـ وأتقنتها المستقبلية الايطالية بشكل أساسيّ . إنها تختلف سوسيولوجيًّا عن وظيفة المدارس الخاصة بالقرن التاسع عشر (الرومانطيقية ، البرناسية ، الرمزية) .

تَتّسم الطليعة بكونها طريقةً للتعبير والتدخل الجماعيّ المشترك أكثر منها فردية ، مع أنّ الظاهرة ـ من مارينيتي إلى أندريه بروتون ـ تتميّز ، على نحوٍ خاص ، بالفروقات الفرديّة التي تتولّد عنها .

لكن الطليعة كما ابتُدِعت هي أولاً تجمّع ، يعني رئيساً . كتب دريو لاروشيل Drieu Larochelle) عام ١٩١٩ : «ها هو العصر الذي لن يُوجَد فيه أفرادٌ إلاّ الرّؤساء» . إنها وسيلة للضغط ، فَعّاليّة متطرّفة (سيعتمدها موسوليني) أوجدت عدداً من التقنيات الاجتماعية برزت أساساً بفعل الدّعاوة . والفضيحة (المستمرّة أو المتجدّدة) فيها هي أنّها وسيلة من وسائل الوصول . وقد أفاد التّسويق الثقافيّ كثيراً من هذه التقنيات حتى وإن لم يستخدموها كلّها لصالح أدبٍ استهلاكيّ ـ وهذا أثرٌ وسّعته كثيراً وسائل الاستهلاك الواسع ، ووسائل الإعلام ، كما يُقال .

لن أتناولَ هنا إلاّ ثلاث مشكلات تبدو لي خاصّةً بالطلائع الشعرية للقرن العشرين في أوروبّا وفي فرنسا ، على نحوٍ خاص .

المشكلة الأولى هي العلاقة بين الشعر والسياسيّ ، وبين الشعر والسّلطة أيضاً . الواقع أنّ الطليعة بوصفها وظيفةً سوسيولوجية للشعر تولد مذهبيّةً ، تولّد ظاهرة الحفاظ الذاتي على الذات ، وتفرض نفسها في الوقت نفسه ، كعدوانية اجتماعية . وهذا ما بيّنته وظيفتها عبر المجموعات والمجلاّت التي تستخدم الإقصاء والاحتواء في المجموعة وسيلةً للضغط . تتماهى الطليعة الشعرية ، بفعل خاصيّتها ، مع الشعر كله ، ومن هنا تدخل في تناقضٍ مع التاريخية الجَذْريّة لكل شعر . نضيف إلى ذلك أنّ استخدام السلطة ، أية سلطةٍ كانت ، يلوّث الشعر بشيءٍ غريب عنه تماماً ، ويشكل إذن عدوّاً للشعر داخلَ الشّعر ، حتى وإن كان بعض الشعراء يستفيدون من هذه السلطة ، أي الشعراء الذين يشاركون في التجمّعات المعنيّة . المشكلة الثانية التي تتنوّع ، تنوّع التجمّعات الطليعية ، والتي تبقى ، مع ذلك ، مشكلةً عامة للشعر ، تتمثّل في ميتافيزيقية اللّغة العاملة لدى بعض الطلائع الشعرية ، ميتافيزيقيّة اللغة كطبيعة وأصل ، والتي تتناقض مع التاريخية الجذرية للغة ، وإذن مع

تاريخيّة ممارسات اللّغة كلّها . هذه الميتافيزيقية هي أيضاً نزعة الشعر النخبوية ، غطرسة الشعر الذي يتجاهل نفسه بِقَدْر ما يتجاهل الإنسان العاديّ واللّغات العادية . تتجلّى ميتافيزيقية اللغة هذه جيّداً في تقنية المستقبلية الإيطالية : «الكلماتُ حرّة» . لكنّها تظهر أيضاً بشكلٍ آخر في مختلف نظريّات الصورة وممارساتها ، من ريفردي (Reverdy) إلى السريالية ، في ما ولّدته طقوس الصورة من تقليل شأن الإيقاع ومن لا عقلانيّة تميز معظم الحركات الشعريّة في القرن الشعرين .

لكن منذ أن تُوجَد اللّاعقلانية ، ويَتموضَعُ الشّعرُ في واحدةٍ من هذه اللّاعقلانيات ، فإنه ينحصر في الثّنائية نفسها ، التي تميّز النزعة الوضعية في القرن التاسع عشر ، يعني الشّكل الأكثر تحديداً للثنائية وللعقلانية الغربيّة . هذا الثنائي العقلاني ـ اللّاعقلاني هو الذي يضع الشعر والإيقاع في اللاعقلاني ، في الانفعال ، وهو الذي يضع النثر في الاستدلالي ، في العقل . إنه نموذج العلامة الألسنية . لكن لا شيء يتعارض مع العلامة أكثر من القصيدة التي تظهر ممارستها التجريبية أنها لا تتوقّف عن الخروج من العلامة . لو كان الشعر يقوم في العلامات التي يتكوّن بها ، لكنّا نستطيع أن نترجم قصيدة إلى النثر في لسانها الخاص . ونعرف أنّ ذلك غير ممكن . فلا عقلانيّة الشعر ليست أزمةَ العقل وحسب ، وإنما هي كذلك ، خيانةٌ للتاريخيّة .

إنّ غياب التأمل الشعري حول هذه اللاعقلانية والبرهان على أنّ الشعر لا يزال سجين الثنائية الغربية ، يَبْدُوان أيضاً في كون الشعر انتقل ـ عندما فرضت الظروف التاريخية ذلك ـ من الخطاب اللّاعقلاني إلى الخطاب الأكثر عقلانيّة ، أي إلى الشعر الملتزم ، إلى الدعاوة المباشرة .

المشكلة الثالثة : تموضعت الطلائع الشعرية ، ولا سيّما في فرنسا ، في العلاقة الأكثر جموداً بين الغنائية والملحمة . أي في المنحى الشعري : بوّ ـ بودلير ـ مالارميه ـ فاليري . لقد حصَرت الشعر بالغنائية ، لا بالمعنى الرومانطيقي للقرن التاسع عشر ، بل بمعنى شكلانية منقطعة أكثر فأكثر عن كل تاريخية . إنّ امتياز القصيدة القصيرة قاد إلى امتياز الكلمة كما لو كانت القصيدة الطويلة والملحمة تتعايشان ، كما لو كانتا سرداً مقطوعاً عمّا هو سَرْديّ موقّع . إنها خطيئة يدفع الشعر ثمنها . إنّ مغامرة هذه الغنائية قادت القصيدة إلى إفقار التركيب الذي يلاحَظ في الاستخدام السريالي المفرط للاستعارة من خلال المُضاف إليه . مثال لدى إيلوار : «زوارق عينيك تتيه في تخاريم الغياب» : إفقار التركيب وتقليص الكلام في الكلمة ، مما يؤدّي في بعض الاتجاهات الحالية للشعر الفرنسي إلى تجاور

ألفاظٍ دون تركيب ، مع وجود مساحات بيضاء كثيرة ، واعتقادٍ بأنَّ الكلمات وحدها تفعَل شيئاً ما . القصد في ذلك لا يكفي .

إنّ التأمل في هذه المشكلات الثلاث يمكن ويجب أن يؤدّي إلى رفض المستقبلية الإيطالية بوصفها نموذجاً للطلائع الشعريّة في القرن العشرين وذلك بنقض العمليّة الإيديولوجية القائمة التي تنتج هذا النموذج . ويكفي أن نقرأ المؤلّفات والموسوعات التي خصصت من أجل تعميمه .

لا بدّ من الاعتراف بأن الشعر يفقد كل شيء بتماسّه مع السلطة ، أية سلطة .

وينبغي نقد ميتافيزيقيّة اللغة القائمة في هذه الممارسة اللغوية أو تلك ، وتحليل أية تطبيقات وأيّة تأثيرات متبادلة فيما بين مفهومات اللغة وممارستها .

لا بدّ ، باختصارٍ ، من أن نمارس نقدَ الشعر ، فقد مَرَّ الشعر دوماً عبر نقد الشعر .

يقوم تناقضُ الطّلائع في كونها تشكّل رافضةَ النقد . ويمرّ نقدُ الشعر ، مثلاً ، عبر نقد العلاقات بين النثر والشعر ، نقد الغباء الثنائيّ . الشّعر ونقد الشعر يمرّان ، وقد مَرّا دوماً ، من خلل التّهجين . ولهذا فإن الشعر الفرنسي اليوم يحتاج كثيراً إلى الآخرين . وإذا احتاج إليه الآخرون ، فتلك مشكلة أخرى ، إنها مشكلتهم ، مع وجود فروقاتٍ ثقافية تشكّل شروط التاريخية .

لا خلاصة في ما يتعلق بميدان التاريخ . الطليعة ، بالمعنى الحديث للقرن العشرين ، فكرة بليت مع أنّها لا تزال هنا أو هناك كممارسةٍ سوسيولوجية قائمة . إنها مؤسسة لكن أساليبها الخاصة فَرَّغتها تماماً وقادتها أكثر فأكثر لا إلى التّكرار وحسب ، وإنما قادت الشعر أيضاً إلى أن يجعل من نفسه موضوعاً ومادّةَ بحثٍ انتهى عند بعضهم إلى أن لا يقول إلا ذاته . ولا شيء اليومِ أكثر من ذلك فراغاً وأكثر مدعاة للملل .

لكن إذا عني بالطليعة ضرورةً تلازم الشعر كي يكونَ جديداً باستمرار ، فإن الشعر ، كلّ الشعر ـ إذا كان مغامرة ذاتٍ ، وإذا كان يجدّد الشعر ـ كان وسوف يكون طليعيًّا باستمرار . وهذا ليس إلاّ طريقةً أخرى للاعتراف بأنّ مفهوم الطليعة لم يعد ذا معنى ، اليوم .

هنري ميشونيك

(نقل النّصوص إلى العربية : مصطفى نادر)
(باريس)

محمد بنيس

تمهل أيها الجسد

1 ـ ليس بمقدور الجسد الحي أن يخفي ندوبه أو تصدعاته ، لم يعد يستطيع التغافل عن اليد التي تقاوم الفعل ، حمل قلم أو صخرة لمواجهة الموت ، والأقدام التي تطأ مسار الأيام أخذت تتردد في اختيار هذا الموطىء أو ذاك ، تستيقظ العين ولا تريد أن ترى ، تكتفي بالبحث عن فراغ مفعم بالغامض كي ترى إلى الموت في حركته المنتصرة ، يرتج الصدر ، ترتج الأوداج ، لعل كلمة أو لمحة باتت كافية للكشف عن دورة أرض أصبح غريباً عن دورانها ، والدم ، هذا المتصاعد عبر درجات الواقع والرمز والخيال ، يدخل حضرة لا تنتهي ، يود سدَّ شقوق فيتفجر الدم من شقوق عنيدة لها قرابتها العائلية مع الأولى ، كل الشقوق من عائلة واحدة ، رغم التباعد المظهري بين الجنازة والاحتفال . لا شيء يبلغ الصمت الوقور ، لا شيء يمّحي في لمح البصر ، وقائع أو هلوسات لا فرق ، انضباط أو هذيان لا فرق أيضاً ، وأنت ترحل من مدار لانشقاق ، تلمس بيديك جسدك المتفسخ ، تجرب اجتياز هاوية فتجذبك المهاوي لأقاصيها ، بغناء سحري تجذبك ، وهذه النخلة وحدها تقف هناك ، ماء وأحجار وقليل من الأصوات .

ـ ما الذي يمنعك من مغادرة هذا الجسد؟

ـ قل كيف أغادره؟

ـ اجعل منه لباساً متبدلاً قابلاً للإعارة .

ـ جسد من يمكن أن أستعيد إذن؟

ـ جسد الكلاب أو الضباع أو الثعالب .

ـ جسدي عصيٌّ ـ عليَّ .

ـ لـك في هذه الحـالة أن تلقي بـه عضواً عضـواً إلى هذه الحيـوانـات أو غيـرهـا من المفترسة . هناك الكواسر أو لربما كان الأسد أفضل منها . تلك هي التقاليـد . من قبل عندما كانوا يهيئون الجسـد للقتل يحضـرون الأسد وتكـون المأدبـة . وللجميع الفرجة . أعداؤك وأحبابك . لحظات وتتخلص من هذا الجسد .

ـ فعلت ذلك من قبل ، أكثر من مرة رميت لهم بأعضائي ، ينهشونها أمامي ، يمتصون دمها قطرة فقطرة ، ويضربون بالعظام على الأرض لتتعرف على عظامي ، ولكن كلما انتهوا من المأدبة عادت الأعضاء صارخة إلى عنف الجسد ، لا أحد استطاع تخليصي منها . لا تنفك بي حية متوثبة ، تمر من لغة إلى نص ، ومن دبدبات إلى حالة .

2 ـ هو الجسد . هذا الجسد . أعضاء من لحم وعظم ودم . أعضاء لها لغاتها وتاريخها . في تنفس الأعضاء تتفتح وردة التاريخ ، الزمن . لك الآن وما قبله وما بعـده . يختزن حاضرك الأزمنة كلها . عبر دورةٍ دموية هي لك . ذلك إمضاؤك الشخصي . دمُـك . نفسُك . جسدُك . بهذا تتحدد الذات الكاتبة كما يَتحدد غيرها من الذوات . آلامها من آلام الآخرين لا أقل ولا أكثر ، ولكن لآلامها الاستثناء أيضاً .

3 ـ عجباً كيف يمكن لذات كاتبة عربية أن تحمي نفسهـا من التصدع والهـذيان! زمهـرير يؤاخي الزمهرير . هي الحمى تسكن أعضاء المتنبي كما تسكنني . عجباً كيف تعيش تسارُعَ المهاوي وتظل هادئاً ووقوراً! أضحك قليلاً فقط . أضحك وفتت صورة تحجب عنك صورة البلاد . تمرغ في ضحكك حتى الموت . بالضحك تفكـك إطار اللوحة البهية ، لوحة الأصالات المستوردة . لوحة لها وحل التاريخ . أي لغات تسكنك لتعبر بك من بلادٍ لِضِباع! اضحك واجعل من الضحك مأواك الأبدي ، اضحك في الممرات والمجالس والتموج والبعيد والكتابة . اضحك ضحكتك الوقحة لتنام قليلاً بعد أن هددك السهاد ثم بعد ذلك هددك ثم أجهدك . لك في الضحـك نشوة النسيـان ، لا ، نشوة التفتيت ، لا ، هذه أرضك التي ليس بمستطاعها أن ترتعش . لم أعد أقوى على قول ربما . لأنها بالضبط امتلأت بأكثر من حمولتها . وضعنـا لها أقـواس النصر ، عـطرنا ظفائرها بأمداح الأضاليل ، مهدنا لها بالنفحات الصاعدة من جنان تتبعنا خرائطهـا في ألق الكلام .

أهلا بهذا السديم المكون من عناصر الأشياء والأفعال ، عناصر الأشياء والأسماء . رؤية السديم صحو مجنون . مباركة رؤيتك أيهذا السديم الذي يبتغون لـه أهازيج القبائـل

المهاجرة من ذاكرتها وخيالها في آن لترى غير ما ترى. لتدخل في النسيج وما هو بنسيج . شيء من عنفوان اخضرار مجتلب من هناك ، حيث المصانع مستعدة لفبركة المشاهد على الطريقة التي تستحقها ، أنت القادم من بعيد إلى حيث لا تدري .

صمت إذن ، ولتأخذ عنفوان هذا الاخضرار الاصطناعي لتنسى أنك ولدت للنسيان . علائم عن مدار زجاجي تزين صدرك بالوشوم المستنسخة ، ولا شيء يستحق النسيان . عند المآدب يتدافعون لنهش أعضائهم بأيديهم . أي مجد هذا المجد!

4 ـ هو الجسد . هذا الجسد . انظر إلى هناك حتى تبصر جيداً ما هنا . لا إلى المقارنة أدعوك ، بل إلى السفر في سديمك الشخصي حيث الماء بعيد عنك وأنت منه قريب . لحظة أو لحظتان . رجة انفجار فردي ، حالة الهذيان . ضحك في الممرات والكتابة . طوبى لمن عثروا على التلاؤم في احتفال الذوبان!

انظر إلى هناك . قيل لنا هناك مات الشعر والجسد ، عمي الخيال ، جفت الرقصات ، في صخب النهار تهيأ ما تهيأ من رصاص لضغط النفس حتى تسمو الآلة وتنحل العلائق في أرقام تعوض الإسم والملامح الفردية ، تضغط على زر فتكون أنت هنا أو هناك ، في سجلات حاسوب يحافظ عليك رقماً صافياً ، بلا زيادة ولا نقصان .

انظر إلى هنا لترى إلى هناك . نحن الشمس والروح . رقص مضيء في جسد الكلمات . رجفة الحضارة . مجالس الشاي والقهوة والعيدان . ليل يا ليل يا ليل . أسياد لعبيد . سوط ونطع وسيف . قباب فسيفساء مفاتيح الدهور . كنوز بلا وجع أتت . أرض هكذا أريدَ لها أن تكون . في الماء كانت لتكون ، لأي شيء بعد هذا تحتاجون . كُلُوا من سعالكم أو سُلِّكم ، تباهوا بالجذام أمام من لا جذام له ، واتقوا رؤية الأشياء . فعل خبيث أن ترى أو تنصت ، أن تتنفس أو تهذي . كن ما لست أنت لتكون . ضع جسدك في كيس من الخيش واحفر له حفرة النسيان ، ثقّبْ أذنيك لتنجو من سماع جسدك في حفرته يتصدع ، هدهده صراخك حتى ينام .

ـ لماذا إذن تأتي من بعيد أو قريب . لا قرب هنا ولا بعد . هنا فقط رؤية ما لا تراه ، سماع ما لا تسمعه . في المجالس تأخذ مكانك هادئاً ، منتصراً على نفسك . تشير بما يشار عليك . أرجوحة أولى لك أنت طفلها الوديع ، تشجع وضع قدميك على العتبة ، هدِّىء بصرك بما يجب من الطاعة والإجلال وارفع السيف الذي به تقطع رأسك المسحورَ بما هناك لترى ما هنا أو لك أن تختار ما تسكت به فؤادك الشيطان ،

فؤادك الطاغوت ، هو الذي وسوس لك وقادك إلى فحص السور المحيط بك في حياتك وموتك كأنك كنت لكي لا تكون .

مشاهد لست تخلقها ولا تحرسها تداهمك . هذه حالة لا تفارقك لأنك فيها تنشأ من لحم ودم وعظم . نفَس صعلوكٌ يختطف منك التوجس لتسكن على حافة السديم . زائرون ومبتهجون يطوفون بك مجنوناً ليشفوا ما ترسب من جنون في دواخلهم . حمَلَة مشاعل يقتربون وأنت إلى القبة مُتَوَّجَة . كلام به ترفع الطقوس أعمدتها . لا تكتئب . هناك تحت القبة سينهرق دمك لتمتصه الضباع من أعضائك . في هذا الحفل تأخذ مكانك هادئاً لتنسى جسدك . صوت جنائزي منك لا يقترب لأنك لست تموت ولا تحيا . فقط تشرع في إلغاء جسدك ، عضواً عضواً ، في صمت الزائرين والمبتهجين . صرختك آخر وردة تلتقطها . عتبة رخامية محصنة تضع عليها قدميك وبعد فِعْلَة يدك ستصبحان طاهرتين ، لا من هنا ولا من هناك . من مطلق الصفاء . صفاء الخاشعين الخاضعين لغير جسدهم . جسد رخامي رصاصي خشبي . آمين .

6 ـ جسدك ينقذ الجسد . تلتحم الأعضاء ببعضها عصية وغضوبة . ماء على قدميك ينهرق، إنه ارتعاشة أعضاء لا تموت . ماء شهوة الحياة الذي لا ينفك متسرباً إلى أنفاسك ، مضمخاً بحناء الأساطير التي بها تكون متصدعاً حتى النخاع . حكمة يتيمة تسيجك وتطوح بك في أسفل المدار، لأن الهنا والهناك فيك يمتزجان . لا أحد بمقدوره الفصل بينهما . هما لحمة جسدك المسافر في حالة التصدعات التي من بين شقوقها تستحق رؤية السديم . خالصاً في مذائه . من أين أتى؟ ولماذا أتى؟ وكيف أتى؟ لأنك رأيت ، والرؤية تسربت إلى جميع خلاياك . لا بعينيك وحدهما ترى بل بجسدك كله . إنه الآن معبأ برؤية مؤرخة بالكتابات الصلصالية كما بالحاسبات الالكترونية . معبأ بالرؤية وغيابها ، بمحو ما تراه لترى . جنون ، هذيان . على هذه العتبة أضع قدمي وأرحل في التصدعات . هذا اختياري في زمن السديم الذي تتهاوى فيه أمبراطوريات الأمل العفوي أو الأمل الساذج . حجة أولى للراحلين مع الراحلين إلى المهاوي السحيقة بلا تردد أو ندم . ماء علقم يحرق الحنجرة . سم ضروري لأهل السؤال . سفر في المناعة المتقدمة من كل الجهات وهي تبسط لي جغرافية الحدود . من يشاء السفر فله المناعة . دم على الأقدام . دمك . دم أخيك . دم المسافر نحوك من خارج حدودك . دم الريبة . دم القانون .

7 ـ لا تسافر في غير تصدعاتك . غربتك الغريبة جربها قبلك طرفة وأبو حيان والمتنبي

والحلاج . غربة تحررك مما هو ليس جسدك . تسافر في نشيد الهذيان ، خرائط السفر في خلاياك . هناك يكمن السر . لا فوق ولا تحت ، فيك فقط . في الضحك والصراخ . بوصلتك السؤال ، توجه ولا تتراجع . حدِّد مسارك ، عبِّئْ عيونك ، وانتشر في خلاياك . وجع أو دم ، هذا مآلك . تنصت لعينيك لأنك هنا وهناك . بلا رسالة تقدم في السديم لتستحق حياتك وموتك . ألق الهذيان يضيء لقدميك المسار . هذا الدم الذي تراه دمك . عزلة الأصوات الخضوعة في السديم تجنبك حرقة العودة من حيث أتيت . تقدمْ على درج السفر واصعد كأي مريد إلى خلاياك . دوار تتحسسه كالصفاء . عنفوان ذاك الاخضرار يتآكل في المسار . أرأيت أنك في حالة الجسد . دم لهذا الغناء وذاك الذي سميته بخطوتك الصفاء .